Colecție coordonată de Mircea Martin
Carte apărută cu sprijinul Institutului Goethe din Bucureşti.
6QETHE4NSTITUT
Editor: Călin Vlasie
Redactor: Dan Flonta
Tehnoredactor: Corina Mîță
Coperta colecției: Andrei Mănescu
Prepress: Viorel Mihart
Ilustrația: Wassily Kandinsky - *Composition VIII,* 1923 (detaliu)
Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României ADORNO, THEODOR W.
Teoria estetică / Theodor W. Adorno ; trad. din lb. germ. de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eşianu ; coord., rev. şi postf. de Andrei Corbea. - Piteşti: Paralela 45, 2005
Index.
ISBN 973-697-389-1
I. Corbea, Andrei (trad.)
II. Decuble, Gabriel Horațiu (trad.)
III. Eşianu, Cornelia (trad.)
IV. Corbea, Andrei (coord. ; postf.)
111
Theodor W. Adorno *Ästhetische Theorie*

Theodor W Adorno

Teoria estetică

Traducere din limba germană
de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble,
Cornelia Eşianu
Coordonare, revizie şi postfață de Andrei Corbea

A devenit evident faptul că nimic din ceea ce priveşte arta, nici în interiorul ei, nici în relația sa cu totalitatea, nu mai este ceva de la sine înțeles, inclusiv dreptul ei la existență. Pierderile în sfera a ceea ce era cu putință în chip ireflexiv şi neproblematic nu se compensează prin infinitatea a ceea ce a devenit posibil şi se oferă reflecției. Această extensie se dovedeşte a fi de fapt, în multiple aspecte, o reducție. Oceanul a tot ce nu se lasă cuprins cu mintea, către care s-au avîntat mişcările artistice revoluționare din jurul anului 1910, n-a adus fericirea promisă de aventură. In schimb, procesul astfel declanşat a ajuns să submineze categoriile în numele cărora el a fost pus în mişcare. Tot mai multe elemente au fost antrenate în viitoarea noilor tabuuri; mai curînd decît să se bucure de nou cîştigatul imperiu al libertății, artiştii au aspirat pretutindeni la o pretinsă ordine oricît de fragilă. Căci libertatea absolută în artă, ca şi în orice domeniu particular, intră în contradicție cu perenitatea non-libertății întregului. Aici locul artei a devenit unul incert. Autonomia pe care ea a atins-o după ce s-a debarasat de funcțiunea cultică şi de imitațiile ei s-a hrănit din ideea de umanitate. Ea a fost cu atît mai zdruncinată cu cît societatea a devenit mai puțin umană. în concordanță cu legitățile propriei mişcări, în artă s-au diluat tocmai componentele ivite din idealul umanității. Nici vorbă că autonomia rămîne irevocabilă. Toate tentativele de a restitui artei, prin funcțiunea socială, sursa îndoielilor sale sau ceea ce ea tratează drept sursă de îndoială au eşuat. Autonomia începe însă prin etalarea unui moment de orbire. El a fost conținut dintot-deauna de artă; în era emancipării acesteia le pune însă în umbră pe toate celelalte, în ciuda, dacă nu chiar datorită lipsei de naivitate căreia, după Hegel, nu i se poate sustrage. Aceea se asociază naivității la pătrat, cu alte cuvinte incertitudinii scopului estetic. Nu este deloc cert faptul că arta ar mai fi posibilă, şi că, după totala ei emancipare, nu şi-a subminat şi pierdut propriile premize. Problema ce se pune se referă la statutul ei de altădată. Operele de artă se detaşează de lumea empirică şi produc o alta, opusă ei, de o esență proprie, ca şi cum ar fi. Dar în acest chip ele tind a *priori*, oricît tragism ar înfățişa, către afirmativitate. Clişeele reflexului conciliator, pe care arta îl răspîndeşte asupra realității, sînt respingătoare nu doar pentru că

parodiază conceptul emfatic al artei prin scrobeala lui burgheză şi o reduc la numitorul consolatoarelor manifestări duminicale, ci pentru că ating însăşi rana acesteia. Prin inevitabila ei lepădare de teologie, de pretenția absolută a aceleia de a deține adevărul mîntuirii, secularizare fără de care arta n-ar fi înflorit nicicînd, ea se condamnă la a oferi Fiindului şi ordinii date o consolare care, în lipsa speranței Altului, întăreşte vraja de care autonomia artei ar fi dorit să se elibereze. însuşi principiul autonomiei este suspect de a sugera o consolare: pretinzînd că instaurează totalitatea, ca sferă închisă în sine, această imagine se transferă asupra lumii în care se află şi se produce arta. Prin chiar refuzul empiriei -refuz pe care îl conține însuşi conceptul ei, el nefiind aşadar un simplu *escape,* ci una din chiar legile sale imanente - ea îi recunoaşte superioritatea. într-o lucrare consacrată gloriei artei, Helmut Kuhn pretinde că fiecare operă de artă ar fi celebrare[1]. Teza ar fi adevărată, dacă ar fi şi critică. în fața a ceea ce devine realitatea, arta îşi resimte esența afirmativă, ineluctabilă, ca fiind tot mai insuportabilă. Ea trebuie să se întoarcă împotriva a ceea ce-i constituie propriul concept, încît devine incertă pînă în fibra sa cea mai profundă. Dar nici cu negația abstractă nu se lasă identificată. Atacînd ceea ce părea să-i garanteze, prin tradiție, fundamentele, ea se transformă în chip calitativ şi devine la rîndul ei un Altul. Are capacitatea corespunzătoare deoarece, datorită formelor sale, s-a ridicat

Pierderea caracterului de evidență; împotriva chestiunii originii

de-a lungul vremurilor împotriva a ceea ce există, împotriva ordinii date, dar a şi favorizat-o prin aceea că a dat formă elementelor acesteia. A o reduce la formula universală a consolării este la fel de nepotrivit ca şi a o confunda cu contrariul acesteia.
Arta îşi extrage conceptul din constelația istoriceşte valabilă a momentelor şi se refuză astfel unei definiții. Esența nu i se poate deduce din originea considerată ca şi cum ar fi un strat de bază, peste care tot ce a urmat s-a construit şi s-a prăbuşit apoi de pe urma zguduirilor. Credința că cele dintîi opere de artă ar fi cele mai reuşite şi mai pure ține de romantismul tîrziu; nu cu mai mică îndreptățire s-ar putea susține că primele producții cu caracter artistic, inseparabile de practicile magice, de documentele istorice, de scopurile pragmatice, precum acela de a se face auzite de departe prin vociferări sau prin sunete de goarnă, ar fi tulburi şi impure; concepția clasicistă a utilizat cu precădere asemenea argumente. Din punct de vedere strict istoric, datele se rătăcesc în vag[2]. Tentativa de a subsuma din punct de vedere ontologic geneza istorică a artei unei motivații supreme s-ar pierde în mod necesar în meandre atît de disparate, încît teoriei nu i-ar mai rămîne decît să observe în mod relevant că artele nu se lasă ordonate într-o identitate monolitică a artei[3]. în considerații consacrate apxca estetice proliferează alături şi dezordonat acumularea pozitivistă de material şi speculația atît de nesuferită ştiințelor; marele exemplu în acest sens îl furnizează Bachofen. Dacă, din contra, s-ar dori, în manieră filozofică, delimitarea categorială a chestiunii originii, ca fiind una a esenței, de cea genetică, aşa cum o pune preistoria, operațiunea ar fi expusă arbitrariului, căci s-ar utiliza astfel conceptul de origine în contradicție cu accepțiunea sa obişnuită. Dintotdeauna, definiția artei a fost marcată din capul locului de ceea ce ea a fost cîndva, dar legitimarea ei a decurs abia din ceea ce ea a devenit, cu deschidere către ceea ce doreşte şi poate, eventual, să devină. în timp ce diferența ei față de pura empirie trebuie conservată, ea trece

1. *Cf.* Helmut Kuhn, *Schriften zur Ästhetik,* Miinchen 1966, pp. 236 şi urm.
2 Vezi mai jos excursul „Teorii despre originea artei" [nota edit.].
3 *Cf.* Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica,* ediția a 2-a, Frankfurt am Main 1968, pp. 168 şi urm.

totuşi, în sine, prin schimbări calitative; anumite producții, precum cele de cult, de pildă, se

transformă în decursul istoriei în artă, în ceea ce inițial nu fuseseră; altele, care au fost cînd-va artă, nu mai sînt. întrebarea, pusă de sus, dacă un fenomen ca filmul mai este sau nu artă, nu duce nicăieri. In ceea ce ea a devenit, arta trimite prin conceptul ei către ceea ce ea nu conține. Tensiunea dintre ceea ce a impulsionat arta şi trecutul ei circumscrie aşa-zisele probleme ale constituirii esteticului. Arta poate fi interpretată doar prin legea mişcării ei, nu prin invariante. Ea se determină în raport cu ceea ce ea nu este. Specificitatea ei ca artă trebuie dedusă conținutistic tocmai din alteritatea sa; fapt care, el singur, ar satisface, poate, exigențele unei estetici materialiste şi dialectice. Arta îşi dobîndeşte specificitatea prin aceea că se separă de ceea ce i-a dat naştere; legea mişcării ei reprezintă legea ei formală. Ea există doar în relație cu alteritatea ei şi este totuna cu procesul care o derulează. Teza, dezvoltată de Nietzsche în perioada sa tîrzie în contra filozofiei tradiționale, după care şi rezultatul devenirii poate fi adevărat, constituie axioma unei estetici de orientare diferită. Opinia tradițională, demolată de dînsul, ar trebui pur şi simplu răsturnată: adevărul este doar unul devenit. Ceea ce se conturează drept legitate proprie a operei de artă constituie produsul tîrziu atît al evoluției intra-tehnice, ca şi al poziției artei în raport cu progresul secularizării; operele de artă au devenit totuşi ceea ce sînt doar prin aceea că şi-au negat originile. Nu mai este cazul să li se reproşeze drept păcat originar vechile lor dependențe de o magie mincinoasă, servitutile față de stăpînire sau divertismentul, de vreme ce, retroactiv, au distrus ceea ce le-a dat naştere. Muzica de pahar nu mai are nimic în comun cu aceea care s-a eliberat de asemenea rădăcini, şi nici foloasele aduse de ea omenirii n-au fost într-atît de onorabile, încît arta autonomă să fi păcătuit atunci cînd i s-a sustras. Mizerabilul ei clămpănit nu devine mai valoros pentru că o cantitate copleşitoare din ceea ce ajunge la oameni sub numele de artă prelungeşte ecoul respectivelor refrene.

Perspectiva hegeliană a unei posibile morți a artei este pe măsura rezultatului devenirii ei. Faptul că Hegel concepea arta ca fiind ceva efemer, dar concomitent o subsuma spiritului absolut, corespunde dublului caracter al sistemului său, dar şi trimite către o concluzie pe care filozoful n-ar fi tras-o nicio-

dată: conținutul artei, ceea ce, în viziunea sa, coincide cu absolutul ei, nu se reduce la dimensiunea vieții şi morții acesteia. Conținutul artei ar putea fi totuna cu propria ei efemeritate. Nu este de neconceput eventualitatea, cîtuşi de puțin abstractă, ca marea muzică - produs al unei epoci tîrzii - să fi fost posibilă doar într-o perioadă limitată a umanității. Revolta artei, instaurată teleologic în „poziția sa față de obiectivitate", față de lumea istorică, s-a transformat în revolta acesteia împotriva artei; este inutil să prevezi dacă îi va supraviețui sau nu. Ceea ce odinioară provoca vociferările pesimismului cultural reacționar n-are a fi trecut sub tăcere de către critica culturii: faptul că, aşa cum aprecia Hegel acum o sută cincizeci de ani, arta poate să fi intrat în era dispariției ei. Tot aşa cum, cu o sută de ani în urmă, cuvîntul teribil al lui Rimbaud realiza prin sine însuşi, anticipînd-o pînă la extrem, istoria artei noi, amuțirea sa, îmblînzirea sa într-un post de amploiat anticipa la rîndul ei această tendință. Astăzi estetica nu mai poate decide singură dacă este să se transforme sau nu în necrolog al artei; oricum n-are ea a-i pronunța necrologul, nici a-i constata sfîrşitul, nici a se hrăni cu himerele trecutului şi nici a trece, indiferent sub ce firmă, de partea barbariei, care nu este nici dînsa mai bună decît cultura, ce şi-o merită drept răzbunare pentru barbara ei monstruozitate. Dar conținutul artei trecute, chiar dacă arta însăşi va fi abrogată, se va abroga, va dispărea sau va continua, în disperare, să existe, nu are a se îndrepta neapărat către declin. Intr-o societate care se va fi debarasat de barbaria propriei culturi, el ar putea să supraviețuiască artei. Deja au sucombat nu doar forme, ci şi nenumărate teme ale artei: literatura despre adulter, ce acoperă perioada victoriană a secolului al XlX-lea şi începutului secolului XX, nu prea mai este gustată după ce, la apogeul erei burgheze, celula familială a

început să se dizolve, iar mono-gamia să se relaxeze; mai supravieţuieşte precar doar într-o variantă pervertită, în literatura trivială a revistelor ilustrate. Pe de altă parte, autenticul din *Madame Bovary*, cîndva componentă a subiectului romanesc, a supravieţuit deja acestui declin, care este şi al său propriu. Faptul nu trebuie să conducă însă către optimismul istorico-filozofic al credinţei în invincibilitatea spiritului. Conţinutul tematic poate tîrî în decăderea sa şi ceea ce-1 depăşeşte. Dar arta şi operele de artă sînt supuse declinului deoarece, nu doar în dependenţa lor hete-ronomă, ci prin chiar constituţia autonomiei lor, ce ratifică structura socială a spiritului rupt de rest prin diviziunea muncii, ele nu sînt numai artă, dar şi ceva străin ei, ceva opus acesteia. Fermentul anihilării artei se află inoculat în propriu-i concept.

Indispensabil fracturii estetice este însuşi obiectul fracturii, iar imaginaţiei ceea ce ea imaginează. Faptul este valabil mai cu seamă pentru finalitatea imanentă. In raport cu realitatea empirică, arta sublimează principiul dominant în sfera aceleia, aşa-numitul *şese conservare*, ca ideal al fiinţării în sine a produselor sale; cu cuvintele lui Schonberg, pictezi un tablou, şi nu ceea ce el reprezintă. Orice operă de arta aspiră prin ea însăşi la identitatea cu sine, care, în realitatea empirică, este impusă cu violenţă tuturor obiectelor drept identitate cu subiectul şi, în consecinţă, ratată. Identitatea estetică are a apăra non-identicul pe care, acolo, îl oprimă constrîngerea identităţii. Doar prin separarea de realitatea empirică, ce îngăduie artei să modeleze după necesităţi relaţia totalităţii cu părţile, opera de artă devine un Fiind la puterea a doua. Operele de artă sînt copii ale viului empiric, în măsura în care îi acordă acestuia ceea ce lor le fusese refuzat în exterior, eliberîndu-1 astfel de marca propriei experienţe exterioare reificante. în timp ce linia de demarcaţie dintre artă şi empirie n-are a fi ştearsă, şi aceasta în ultimul rînd cu preţul eroizării artistului, operele de artă posedă totuşi o viaţă *sui generis*. Nu este vorba doar de destinul lor exterior. Operele importante scot mereu la iveală noi straturi, sau îmbătrînesc, îngheaţă, mor. Faptul că, artefacte fiind, cu alte cuvinte produse ale oamenilor, nu trăiesc precum oamenii, constituie o tautologie. Dar accentul pus pe momentul artefactului în artă vizează mai puţin starea ei de produs, cît propria-i natură, indiferent de modul în care a luat naştere. Operele sînt vii atîta vreme cît vorbesc, şi aceasta într-un chip inaccesibil obiectelor naturale şi subiecţilor care le produc. Ele vorbesc datorită comunicativităţii a tot ce este individual în ele. Astfel constrastează ele cu dispersia Fiindului ca atare. Dar tocmai în ipostaza lor de artefacte, produse ale muncii sociale, ele comunică şi cu empiria pe care o reneagă, şi din sfera căreia ele îşi extrag conţinuturile. Arta neagă definiţiile aplicate categoriilor empiricului, şi concomi-

tent adăposteşte în propria-i substanţă un Fiind empiric. Dacă arta se opune empiriei prin momentul formei - iar mijlocirea dintre formă şi conţinut nu poate fi înţeleasă fără disocierea acestora - mijlocirea lor ar trebui în general explorată în faptul că forma estetică nu reprezintă decît un conţinut sedimentat. Originea formelor aparent absolut pure, formele muzicale tradiţionale, poate fi identificată pînă în cele mai intime detalii idiomatice în conţinuturi precum dansul. Multe ornamente au fost cîndva simboluri de cult. Ar fi necesară o cercetare extinsă a acestei referinţe conţinutistice a formelor, aşa cum a iniţiat-o Institutul Warburg vizavi de domeniul specific al supravieţuirii elementelor Antichităţii. Dar comunicarea operelor de artă cu exteriorul, aşadar cu lumea vizavi de care, în chip fericit sau nefericit, ele se închid, are loc prin non-comu-nicare; în aceasta constă şi fractura lor. De aici s-ar putea conchide uşor că domeniul lor autonom nu mai are nimic în comun cu lumea exterioară, înafara cîtorva elemente luate cu împrumut, proiectate însă într-un ansamblu totalmente modificat. Cu toate acestea, banalitatea debitată de *Geistes-geschichte*, cum că evoluţia procedurilor artistice, reunite îndeobşte în conceptul de stil, ar corespunde evoluţiei sociale,

nu poate fi contestată. Chiar şi opera de artă cea mai sublimă ia o anume poziție față de realitatea empirică, prin chiar faptul că i se sustrage, şi nu o dată pentru totdeauna, ci întot-deauna în chip concret, inconştient polemic vizavi de starea ei într-un moment istoric anume. Faptul că operele de artă, ca monade impenetrabile, „reprezintă" ceea ce ele însele nu sînt, nu are a fi înțeles decît prin aceea că propria lor dinamică, istoricitatea lor imanentă ca dialectică a naturii şi a dominării acesteia, nu este numai din aceeaşi esență cu dinamica exterioară, ci îi seamănă în sine, fără însă s-o imite. Forța de producție estetică este aceeaşi cu cea a muncii utile şi conține în ea însăşi aceeaşi teleologie; ceea ce se poate numi relație de producție estetică, acel tot în care se include atît forța de producție, cît şi obiectul asupra căreia ea se exercită, constituie sedimente sau amprente ale celei sociale. Dublul caracter al artei, concomitent autonomă şi *fait social,* se repercutează neîn-tîrziat asupra cîmpului autonomiei acesteia. In această relație cu empiria, forțele de producție conservă, în stare neutralizată, ceea ce cîndva oamenii au învățat, literalmente şi nediferențiat, de pe urma existenței, precum şi ceea ce spiritul a izgonit din sfera acesteia. Ele participă la *Aufklărung* pentru că nu mint: ele nu simulează autenticitatea a ceea ce exprimă. Ele sînt însă reale abia ca răspunsuri la construcția interogativă ce le întîmpină din exterior. Tensiunea lor semnifică doar în relația cu tensiunea exterioară. Straturile fundamentale ale experienței, ce motivează arta, sînt înrudite cu cele ale lumii materiale, din fața căreia ea se retrage îngrozită. Antagonismele nerezolvate ale realității se reîntorc în operele de artă ca probleme imanente ale formei acestora. Aceasta şi nu includerea elementelor obiective defineşte relația artei cu societatea. Raporturile tensionale intrinseci operelor se cristalizează în mod clar în interiorul lor şi, prin emanciparea de fațada factologică a exteriorului, ating esența realului. Arta, xwPlS" de Fiindul empiric, adoptă astfel o poziție conformă argumentului hegelian invocat împotriva lui Kant, cum că instaurarea unei bariere reprezintă deja depăşirea acesteia, inclusiv integrarea a tot ceea ce ar fi trebuit delimitat de către ea. Doar în aceasta, şi nu în moralizare, constă critica la adresa principiului *l'art pour l'art,* care, prin negația abstractă, face din Xcopia^os[1] artei absolutul său. Libertatea operelor de artă, cu care se mîndreşte conştiința lor de sine şi fără de care aceste opere n-ar fi existat, este viclenia propriei lor rațiuni. îşi înlănțuie toate elementele de ceea ce au norocul să poată survola şi care le poate face oricînd să se scufunde din nou. In relația cu realitatea empirică ele amintesc de principiul teologic după care, în clipa mîntuirii, totul ar fi cum este şi totuşi altfel. Este evidentă analogia cu tendința lumii profane de a seculariza domeniul sacral pînă într-acolo încît acesta nu mai dăinuie decît în forma secularizată; domeniul sacral este aşadar obiectivat, îngrădit, deoarece propriul moment de neadevăr aşteaptă secularizarea tot aşa cum se şi apără, exorcizîndu-se, de ea. In consecință, conceptul pur al artei nu ar constitui un domeniu asigurat o dată pentru totdeauna, ci s-ar constitui de fiecare dată, într-un echilibru momentan şi fragil, comparabil cu echilibrul psihologic al Eului şi Sinelui. Procesul de respingere trebuie să se împrospăteze permanent. Fiecare operă de artă este un moment; cea reuşită reprezintă un echilibru, stabilizare momentană a procesului aşa cum se înfățişează el privirii. Dacă operele sînt răspunsuri la propria lor întrebare, ele devin astfel,

cu atît mai mult, întrebări. Tendința, dealtfel încă neprejudiciată de către o cultură ea însăşi falită, de a percepe arta în manieră non-estetică sau preestetică, nu este doar reîntoarcere la barbarie sau nenorocire a celor cu conştiința în plin regres. Există ceva în artă ce-i vine în întîmpinare. Cînd arta este percepută doar în perspectivă estetică, se întîmplă ca tocmai din această perspectivă ea să nu fie percepută corect. Doar atunci cînd alteritatea artei este resimțită drept unul dintre primele straturi ale experienței pe care ea o sublimează, are loc desprinderea sa de materialitate, fără ca pentru-Şinele artei să devină neglijabil. Ea este pentru-Sine şi nu este, îşi ratează autonomia înafara a ceea ce-i este eterogen. Marile epopei

ce au supraviețuit uitării s-au confundat la vremea lor cu narațiunea istorică şi geografică; artistul Valery a trebuit să recunoască faptul că, deşi multe lucruri nu corespund în epopeile homerice, păgîno-germanice sau creştine, cu legitățile formale, calitatea lor nu păleşte cîtuşi de puțin în comparație cu opere lipsite de asemenea imperfecțiuni. Inclusiv tragedia, din care s-a născut probabil ideea de autonomie estetică, a fost o copie a unor practici de cult concepute spre a exercita efecte reale asupra publicului. Istoria artei ca una a progresului autonomiei acesteia n-a putut extirpa acest moment, şi aceasta nu doar din cauza propriilor piedici. La apogeul la care s-a aflat în secolul al nouăsprezecelea, romanul realist a conținut în forma sa cîteva din elementele prin care teoria aşa-zisului realism socialist 1-a compromis metodic, ceva de reportaj, anticipare a ceea ce ulterior avea să descopere sociologia. Fanatismul desăvîrşirii limbajului în *Madame Bouary* constituie, se pare, funcție tocmai a momentului contrar; actualitatea intactă a romanului rezultă din unitatea celor două. Criteriul de recunoaştere a operelor de artă este unul echivoc: de stabilit dacă reuşesc să integreze nivelurile şi detaliile tematice în legea formală imanentă lor, conservînd însă în această integrare, chiar şi în mod imperfect, ceea ce i se opune. Integrarea ca atare nu garantează calitatea; de-a lungul istoriei artei cele două momente se despart nu o dată, căci nici o categorie particulară, nici cea a legității formale, fundamentală pentru estetică, nu deține privilegiul de a putea defini esența artei şi nu este suficientă pentru a emite judecăți asupra produselor sale. Arta are parte în chip esențial de definiții ce-i contrazic conceptul stabilit de filozofia culturii. Hegeliana estetică a conținuturilor a recunoscut acest moment al alterității, imanent artei, şi a depăşit estetica formală, ce operează aparent cu un concept mult mai pur al artei, dar care emancipează şi evoluția istorică, blocată de estetica conținutistică a lui Hegel şi Kierkegaard, precum cea către pictura non-figurativă. Pe de altă parte, dialectica idealistă a lui Hegel, ce concepe forma ca pe un conținut, regresează pînă la a atinge un stadiu grosier şi preestetic. Ea confundă tratarea imitativă sau discursivă a tematicii cu acea alteritate, ce reprezintă o parte constitutivă a artei. Hegel ajunge să predice împotriva propriei concepții dialectice despre estetică, fapt cu consecințe pentru el imprevizibile; a favorizat astfeL inepta transformare a artei în ideologie dominantă. Din contra, momentul irealului, al ne-Fiindului, nu este liber în raport cu Fiindul. El nu este instaurat arbitrar, nu este inventat, cum o susține opinia curentă, ci se structurează în proporțiile dintre elementele Fiindului, care, la rîndul lor, sînt impuse chiar de către acest Fiind, de imperfecțiunea, de insuficiența sa, de caracterul său contradictoriu şi de potențialitățile sale, şi chiar în aceste raporturi continuă să transpară relaționările realității. Față de propria alteritate, arta se comportă precum un magnet într-un cîmp de aşchii de fier. Nu doar elementele sale, ci şi constelația lor, acel specific estetic ce se atribuie îndeobşte spiritului artei, trimite către acest Altul. Identitatea operei de artă cu realitatea existentă este totuna cu cea a forței sale de atracție, ce adună în jurul ei acele *membra disiecta*, urmele Fiindului; ea este înrudită cu lumea datorită principiului ce se opune acesteia şi prin care, dealtfel, spiritul a şi modelat-o. Iar sinteza operată de operă nu este doar impusă elementelor sale; ea repetă, acolo unde şi în măsura în care acestea comunică între ele, un fragment de alteritate. Chiar şi sinteza îşi află fundamentul în partea materială, străină de spirit, a operelor, în solul asupra căruia ele se manifestă, aşadar nu în sine. Momentul estetic al formei este astfel unul non-violent. In diferența sa față de Fiind, opera de artă se constituie în mod necesar în relație cu ceea ce, ca operă de artă, nu este, şi o face abia să fie operă de artă. Insistența asupra caracterului non-intențional al artei, insistență care, travestită în simpatie pentru manifestările ei minore, se poate observa de la un anumit

Critica teoriei psihanalitice a artei

moment istoric încolo - la Wedekind, care îi ironiza pe „artiştii artificiului", la Apollinaire, dar şi la începuturile cubismului -, trădează inconştienta conştiință de sine a artei asupra participării ei la ceea ce i se opune; tocmai acea conştiință de sine a motivat cotitura artei către critica culturii, prin care a ajuns să se debaraseze de iluzia purei sale esențe spirituale.

Arta este antiteza socială a societății, dar nedeductibilă nemijlocit din aceasta. Constituția domeniului ei corespunde constituției sferei interioare a oamenilor, ca spațiu al reprezentării lor: ea participă cu prioritate la procesul sublimării. In consecință, încercarea de a extrage definiția a ceea ce este arta

dintr-o teorie a psihismului poate fi luată fără doar şi poate în consideraţie. Scepticismul faţă de doctrinele antropologice ale invariantelor trimite la psihanaliză. Aceasta este însă mai fecundă în plan psihologic decît în plan estetic. Pentru ea, operele de artă reprezintă înainte de toate proiecţii ale inconştientului celor care le-au creat, încît procedează la o hermeneutică a materiei uitînd concomitent de categoriile formale, extinzînd cumva pedanteria subtilă a medicilor asupra obiectului celui mai puţin adecvat pentru o asemenea operaţiune: Leonardo sau Baudelaire. în ciuda accentului pus pe sexualitate, filistinismul unor lucrări de acest gen, ce documentează nu mai puţin moda biografismului, şi unde artişti a căror operă ilustrează nemărginit negativitatea existenţei sînt trataţi ca simpli nevrozaţi, trebuie şi el demascat. Cartea lui Laforgue îi reproşează cu maximă gravitate lui Baudelaire că ar fi suferit de complexul lui Oedip. Nici prin cap nu-i trece să se întrebe dacă acesta ar fi putut scrie *Les fleurs du mal* cu un psihic perfect sănătos, şi cu atît mai puţin dacă, din cauza nevrozei, poemele sînt esteticeşte mai puţin reuşite. Psihismul normal este ridicat în mod jalnic la rang de criteriu de judecată chiar şi acolo unde, la fel de evident ca şi la Baudelaire, calitatea estetică se revelă a fi depins de absenţa unei *mens sana.* Pentru artă, calea de a o scoate la capăt cu negativitatea experienţei este, conform monografiilor psihanalitice, doar cea afirmativă. Negaţia n-ar fi pentru ele altceva decît marca acelui proces de refulare înscris în opera de artă. Operele de artă reprezintă pentru psihanaliză reverii; ea le confruntă cu documentele; le proiectează în cei ce visează, în timp ce, pe de altă parte, drept compensaţie pentru sfera extra-mentală escamo-

tată, le reduce la elemente materiale brute, într-o manieră dealtfel mult mai simplistă în comparaţie cu teoria freudiană despre „travaliul visului". Prin pretinsa analogie cu visele, momentul ficţional al operelor de artă este, precum la toţi pozitiviştii, supraestimat fără măsură. In procesul producţiei artistice, facultatea proiectivă nu constituie însă decît un moment al relaţiei dintre artist şi construcţia sa, şi nici măcar unul determinant; limba, materialul, produsul însuşi, au o pondere la care psihanaliştii nici nu visează. De pildă, teza psihanalitică după care muzica ar reprezenta un mijloc de apărare contra paranoiei este desigur valabilă în plan clinic, dar ea nu spune nimic despre calitatea sau valoarea vreunei compoziţii anume. Teoria psihanalitică a artei este superioară celei idealiste prin aceea că pune în lumină ceea ce, în interiorul artei, nu este de sorginte artistică. Ea îngăduie extragerea artei de sub vraja spiritului absolut. în spiritul iluminismului ea lucrează împotriva idealismului vulgar, care, pentru a-şi lua revanşa asupra cunoaşterii prin artă şi mai ales a întrepătrunderii ei cu instinctul, tinde a o plasa sub carantina unei pretinse sfere superioare. Acolo unde descifrează caracterul social, ce se exprimă prin opera de artă şi în care se manifestă cel mai adesea cel al creatorului acesteia, ea oferă articulaţiile mijlocirii concrete între structura operelor şi structura socială. Dar, pe de altă parte, ea răspîndeşte la rîndul ei o magie vecină cu idealismul, emanată dinspre un cod absolut subiectiv, menit a descifra pulsiuni nu mai puţin subiective. Descifrează fenomene, dar nu ajunge să pătrundă şi fenomenul artistic. Operele reprezintă pentru ea doar fapte, dar în acest fel ratează obiectivitatea ce le este proprie, coerenţa, nivelul lor formal, impulsurile critice, relaţia lor cu realitatea non-psihică şi, în fine, ideea lor de adevăr. Pictoriţei care, în virtutea pactului sincerităţii absolute dintre psihanalist şi pacient, se amuza pe seama gravurilor vieneze de proastă calitate cu care acesta îşi încărcase pereţii, doctorul i-a declarat că ea nu face decît să-şi manifeste astfel agresivitatea. Operele de artă constituie mult mai puţin copie şi proprietate a artistului decît îşi închipuie medicul, ce-1 cunoaşte doar din ipostaza sa de pe divan. Doar diletanţii reduc arta la inconştient. Sentimentul lor de puritate nu face decît să reproducă clişee răsuflate. In procesul de producţie artistică, emoţiile inconştiente constituie impulsuri şi materiale printre multe altele. Ele se dizolvă în opera de artă prin intermediul legii formale; subiectul propriu-zis construit de operă n-ar mai fi, în consecinţă, decît o copie de proastă calitate. Operele de artă nu constituie teste de *thematic apperception* ale autorului lor. Complice la asemenea grosolănie este cultul pe care psihanaliza îl alimentează în jurul

principiului realității: tot ce nu se supune acestuia ar fi doar „evaziune", şi numai adaptarea la realitate este considerată *summum bonum.* Realitatea oferă prea destule motive pentru a evada de aici, pentru ca indignarea vizavi de evaziune, cultivată de ideologia armoniei, să reziste; chiar şi din perspectivă psihologică, arta deține o legitimitate pe care psihologia nu i-o recunoaşte. Desigur că imaginația este şi evaziune, dar nu pe de-a întregul: ceea ce transcende principiul realității către un *superiores* se află de fiecare dată pe o treaptă inferioară în raport cu el, dar a insista mereu asupra acestui fapt are ceva perfid. Imaginea artistului ca personaj tolerat este deformată - un nevrozat inserat într-o societate guvernată de diviziunea muncii. în marii artişti de talia lui Beethoven sau Rembrandt conştiința cea mai acută a realității s-a combinat cu alienarea de realitate; acest lucru abia ar putea constitui un obiect de studiu demn de psihologia artei. Ea n-ar avea a descifra opera de artă doar ca pe ceva identic artistului, ci ar trebui să vadă în ea diferitul, travaliul asupra unei realități ce-i opune rezistență. Dacă arta are într-adevăr rădăcini psihanalitice, atunci ele sînt cele ale imaginației hrănite din fantasmele omnipotenței. Dar în artă îşi are sălaşul şi dorința de a construi, de a ridica o lume mai bună. Aceasta dă frîu liber întregii dialectici, ceea ce nu stă în puterea unei concepții despre operă ca simplu limbaj subiectiv al inconştientului.

Teoria kantiană a artei este antiteza celei freudiene despre artă ca satisfacere a dorinței. în analitica Frumosului, cel din-tîi moment al judecății de gust ar fi satisfacția dezinteresată[4]. Prin interes Kant numeşte „satisfacția pe care o asociem cu

4 *Cf.* Immanuel Kant, *Sămtliche Werke,* voi. 6: *Ăsthetische und reli-gionsphilosophische Schriften,* ed. F. Gross, Leipzig 1924, pp. 54 şi urm. [Kritik der Urteilskraft, § 2] (ed. românească: *Critica facultății de judecare,* trad. de Vasile Dem. Zamfîrescu şi Alexandru Surdu, Bucureşti 1981, pp. 96 şi urm.).

reprezentarea existenței unui obiect"[5]. Nu este clar dacă prin „reprezentarea existenței unui obiect" se înțelege obiectul tratat într-o operă de artă ca materie a acesteia sau însăşi opera de artă; un nud frumos sau armonia sunetelor muzicii pot fi şi kitsch, dar şi un moment integral al calității artistice. Accentul pe „reprezentare" provine din ipoteza subiectivistă a lui Kant, în sensul pregnant al termenului, care, în consens cu tradiția raționalistă reprezentată mai cu seamă de Moses Mendelssohn, caută implicit calitatea estetică în efectul operei asupra celor care o contemplă. în *Kritik der Urteilskraft* este revoluționar faptul că, fără a părăsi sfera vechii estetici a efectului, el o restrînge concomitent printr-o critică imanentă, tot aşa cum, în general, ponderea specifică a subiectivismului kantian constă în intenția sa obiectivă, în tentativa sa de a salva obiectivitatea prin analiza elementelor subiective. Dezinteresul se îndepărtează de efectul imediat, ce doreşte să conserve satisfacția, fapt ce pregăteşte ruptura cu supremația acesteia. Căci dincolo de ceea ce înseamnă pentru Kant interes, satisfacția devine ceva atît de imprecis, încît nu mai serveşte nici unei definiții a Frumosului. Doctrina satisfacției dezinteresate este insuficientă față cu fenomenul estetic; ea îl reduce la Frumosul formal, cu totul problematic în izolarea sa, sau la obiecte naturale zise sublime. Sublimarea în forma absolută ratează, în operele de artă, spiritul în numele căruia se operează sublimarea. Remarca forțată a lui Kant[6], după care o judecată asupra unui obiect al satisfacției ar putea fi dezinteresată şi totuşi interesantă, aşadar ar putea isca un interes lipsit de obiect, atestă involuntar şi cu bună credință tocmai acest fapt. Kant separă sentimentul estetic - şi, în consecință, conform concepției sale, în chip virtual însăşi arta - de facultatea dorinței, către care ținteşte „reprezentarea existenței unui obiect"; satisfacția vizavi de o asemenea reprezentare „se raportează întotdeauna şi la facultatea de a dori"[7]. Kant a ajuns cel dintîi la concluzia, de atunci încoace unanim admisă, că un comportament estetic este detaşat de dorințe imediate; el a sustras arta ignoranței lacome, ce nu încetează s-o pipăie şi s-o

5 *Op. cit,* p. 54 (ed. rom.: p. 96).
6 *Cf. op. cit,* pp. 55 şi urm. (ed. rom.: p. 97).
7 *Op. cit,* p. 54 (ed. rom.: p. 96).

miroase. Motivul kantian nu este totuşi cu totul străin de teoria psihologică a artei: nici pentru Freud operele de artă nu constituie nemijlocit satisfacerea unor dorințe, ci transformă libido-ul funciarmente nesatisfăcut într-o realizare socialmente productivă, unde valoarea socială a artei se presupune ca de la sine înțeleasă şi rămîne nechestionată, în respectul necondiționat față de validitatea sa publică. Faptul că Immanuel Kant subliniază cu mult mai energic decît o face Freud diferența dintre artă şi aptitudinea dorinței, respectiv realitatea empirică, nu reprezintă şi o idealizare a artei: arta se constituie prin specificizarea sferei estetice față de empirie. Cu toate acestea, Kant a suspendat în plan transcendental această formulă constitutivă, ea însăşi de natură istorică, şi, după o logică simplistă, a considerat-o totuna cu esența artisticului, fără a ține seama de faptul că toate componentele subiective şi pulsionale ale artei se reîntorc metamorfozate chiar şi în construcția formală cea mai complexă, care dealtfel le neagă. Teoria freudiană a sublimării a asimilat cu mult mai multă detaşare caracterul dinamic al artisticității. Prețul plătit pentru aceasta n-a fost însă deloc mai mic decît cel plătit de Kant. Dacă la acesta din urmă esența spirituală a operei de artă rezultă, în ciuda oricărei preferințe pentru intuiția sensibilă, din diferențierea comportamentului estetic de cel practic şi de cel materializat în dorință, adaptarea de către Freud a esteticii la doctrina pulsiunilor pare s-o refuze; inclusiv în ipostaza lor sublimată, operele de artă nu sînt decît reprezentante ale emoțiilor sensibile, pe care le estompează printr-un fel de acțiune asemănătoare visului. Confruntarea dintre cei doi gînditori antagonici - Kant nu a respins doar psihologismul filosofic, ci şi, spre sfîrşitul vieții, orice fel de psihologie -poate fi imaginată printr-o analogie, ce cîntăreşte mai greu decît deosebirea dintre construcția subiectului transcendental pe de o parte şi recursul la un subiect psihologic empiric pe de alta. Principial, amîndoi se situează subiectiv între o perspectivă negativă şi una pozitivă asupra aptitudinii dorinței. Pentru ambii opera de artă există doar în relație fie cu cel care o contemplă, fie cu cel care o produce. Şi Kant va fi nevoit, printr-un mecanism subordonat nu mai puțin filozofiei sale morale, să ia în considerație individul existent, elementul ontic, într-o manieră ce încalcă normele compatibilității cu ideea subiectului transcendental. Nu există satisfacție fără ființele vii, cărora un anumit obiect le place; scena pe care se derulează critica facultății de judecare o reprezintă, fără a fi pomenite direct, elemente constituite, încît ceea ce a fost gîndit ca un fel de punte între rațiunea pură teoretică şi rațiunea pură practică devine față de ambele un aXXo ■yevos. Desigur că tabu-ul artei - şi, în măsura în care este definită, ea se află deja în puterea unui tabu, căci definițiile sînt tabu-uri raționale -interzice un comportament animalic față de obiectul pe care vrei să-1 iei fiziceşte în stăpmire. însă forței tabu-urilor îi corespunde cea a situației la care ele se raportează. Nu există artă care să nu conțină în sine, negat, momentul care i se opune. Pentru a fi mai mult decît indiferență, dezinteresul trebuie să se însoțească cu umbra celui mai ardent interes, şi multe lucruri pledează pentru faptul că demnitatea operelor de artă depinde direct proporțional de dimensiunea interesului căruia i-au fost sustrase. Kant îl neagă de dragul unui concept de libertate ce atribuie heteronomiei tot ceea ce nu ține de subiect. Teoria sa despre artă este deformată de insuficiența doctrinei despre rațiunea practică. Ideea unui Frumos, care, în raport cu Eul suveran, ar putea deține sau şi-ar fi putut cuceri o parte de autonomie, se înfățişează în filozofia sa ca un fel de evadare spre lumi inteligibile. împreună cu întregul din care, antitetic, a răsărit, arta este ruptă de orice conținut, căruia i se substituie un element cu totul formal precum satisfacția. Pentru el, estetica devine în chip paradoxal un fel de hedonism castrat, plăcere fără plăcere, la fel de nedreaptă față de experiența artistică, unde satisfacția se manifestă incidental, fără a putea pretinde că o acoperă, ca şi față de interesul senzual, de nevoile reprimate şi nesatisfăcute, ce vibrează la rîndul lor în negația estetică, făcînd din construcțiile formale mai mult decît nişte simple tipare seci. Dezinteresul estetic a extins interesul dincolo de limitele particularității sale. Interesul față de totalitatea estetică a

vrut să fie, la modul obiectiv, unul pentru organizarea corectă a întregului. El nu urmărea împlinirea individuală, ci virtualitatea neîngrădită, care, pe de altă parte, nu poate fi înafara acestei împliniri individuale. Corelativ la slăbiciunile teoriei artistice kantiene, cea a lui Freud este cu mult mai idealistă decît se crede ea a fi. Transpunînd operele, pur şi simplu, în imanența psihică, ea le deposedează de

caracterul antitetic în raport cu Non-Eul. Stimulii operelor de artă nu-1 ating; aceştia se consumă în efortul psihic de a sur-monta renunțarea la pulsiuni, cu alte cuvinte al adaptării. Psihologismul interpretării estetice se potriveşte prea bine cu viziunea filistină a operei de artă, ca teritoriu al împăcării armonice a contradicțiilor, ca iluzie a unei vieți mai bune, ignorînd Răul din care a fost smulsă. Asimilării conformiste de către psihanaliză a viziunii curente despre opera de artă ca bun cultural cu virtuți filantropice îi corespunde un hedonism estetic, ce transferă întreaga negativitate a artei în conflictele instinctuale ale genezei sale, pentru ca, în final, s-o escamoteze. Dacă succesul sublimării şi integrării este ridicat la rang de unic scop al operei de artă, aceasta îşi pierde forța prin care depăşeşte, prin simpla ei ființare, existența empirică. De îndată însă ce comportamentul operei de artă fixează negativi-tatea realității şi ia poziție față de ea, se modifică şi conceptul de dezinteres. In ciuda atît a interpretării kantiene cît şi a celei freudiene, operele de artă implică în ele însele o anumită relație între interes şi refuzul acestuia. Chiar şi comportamentul contemplativ față de operele de artă, smuls din sfera obiectelor acțiunii, se lasă perceput ca refuz al praxisului nemijlocit şi, în măsura în care devine el însuşi ceva practic, ca rezistență la colaboraționism. Doar operele de artă ce pot fi interpretate drept comportamente îşi au *une raison d'etre.* Arta nu reprezintă doar un praxis mai bun decît cel pînă astăzi dominant, ci totodată o critică a praxisului ca dominație a conservării brutale de sine în realitatea dată şi de dragul ei. Prin opțiunea pentru un praxis situat deasupra blestemului muncii, ea dovedeşte minciuna unei producții pentru-Sine. *Promesse du bonheur* înseamnă mai mult decît că praxisul existent împiedică fericirea: fericirea s-ar situa astfel deasupra praxisului. Forța negativității din interiorul operei de artă dă măsura prăpastiei dintre praxis şi fericire. Fără îndoială că textele lui Kafka nu trezesc cîtuşi de puțin facultatea dorinței. Dar frica reală ce se constituie în replică la proze precum *Die Verwandlung* sau *Die Strafkolonie,* şocul şi greața ce te cutremură trupeşte sînt, ca reacții de apărare, mai aproape de dorință decît de vechiul dezinteres, pe care dînsul şi urmaşii săi îl suprimă. Dezinteresul ar fi cu totul inadecvat scrierilor kafkiene. Arta ar deveni prin el, treptat, ceea ce Hegel lua în derîdere cîndva: o jucărie plăcută sau utilă a horațienei *ars poetica.* Estetica epocii idealiste şi nu mai puțin arta s-au eliberat de asemenea antecedente. Experiența artistică este autonomă doar atunci cînd se debarasează de gustul desfătării culinaristice. Drumul într-acolo trece prin dezinteres; emanciparea artei de produsele culinare sau pornogafice este irevocabilă. Dar ea nu se opreşte pe treapta dezinteresului. Dezinteresul reproduce în mod imanent şi modificat interesul, într-o lume falsă toată r|8ovr| este falsă. De dragul fericirii se sacrifică fericirea. în acest fel supravieţuieşte în artă dorința. Devenită de nerecunoscut, desfătarea se ascunde, deghizată, în dezinteresul kantian. Probabil că nu există deloc ceea ce conştiința generală şi o estetică complezentă îşi imaginează, după modelul desfătării reale, a fi desfătarea artistică. La experiența artistică *telle quelle* subiectul empiric are o participare limitată şi modificată; participarea pare a se diminua cu cît calitatea operei este mai ridicată. Cine se desfată la modul concret cu operele de artă este un ignorant; îl trădează expresii precum banchet al auzului. Dar dacă şi ultima picătură de desfătare ar fi eliminată, atunci întrebarea cu privire la rațiunea de a fi a operelor de artă ar naşte dileme fără ieşire. Operele de artă produc realmente cu atît mai puțină desfătare cu cît sînt mai profund înțelese. Chiar şi atitudinea tradițională față de opera de artă, presupunînd că aceasta ar fi putut fi relevantă pentru ea, a fost mai curînd admirație pentru că este în sine ceea ce este şi

nu pentru contemplator. Revelații şi încîntare i-au putut produce acestuia adevărul din ele, care, în operele de tip kafkian, precumpăneşte asupra tuturor celorlalte momente. Asemenea opere n-au fost nicicînd mijloace de aleasă desfătare. Raportul față de artă n-a constat în asimilarea obiectului artistic; din contra, contemplatorul este cel care se identifică cu el; este cazul evident al operelor moderne, ce se reped asupra spectatorului precum locomotivele din filme, întrebînd un muzician dacă muzica îl bucură sau nu, răspunsul cel mai probabil ar fi cel din gluma americană cu violoncelistul ce se strîmbă la Toscanini: *I just hate music*. Cel ce întreține cu arta un raport atît de autentic încît se confundă cu ea, n-o poate considera drept obiect; privarea de artă i-ar fi insuportabilă, însă manifestările ei particulare nu reprezintă pentru dînsul o sursă de plăcere. Fără îndoială că, aşa cum

spun burghezii, nimeni nu s-ar dedica artei dacă n-ar obține nimic de aici, dar, pe de altă parte, lucrurile trebuie totuşi nuanțate, de vreme ce nimeni n-ar putea emite o propoziție precum: am ascultat astă seară *Simfonia a noua* şi am avut parte de cutare cantitate de desfătare; o asemenea stupiditate a ajuns între timp să treacă şi drept bun-simț. Burghezul îşi doreşte o artă voluptuoasă şi o viață ascetică; ar fi de preferat însă contrariul. Drept surogat pentru ceea ce tot ea confiscă omului din nemijlocitul sensibil, conştiința reificată cheamă înapoi în sfera umanului ceea ce nu-şi găseşte locul acolo. în vreme ce, aparent,.opera de artă se apropie de consumatorul ei pînă la nivelul senzațiilor corporale, ea îi devine străină: ca marfă ce-i aparține şi pe care se teme mereu să n-o piardă. Raportarea falsă la artă se îngemănează cu grija pentru posesiune. Reprezentării fetişiste a operei de artă ca posesiune, care se lasă avută şi este susceptibilă a fi distrusă prin reflecție, îi corespunde strict cea a unui bun exploatabil în economia psihicului. Dacă arta este, conform propriului concept, un rezultat al devenirii, atunci şi clasificarea sa ca mijloc al desfătării trebuie istoricizată; desigur că formele primitive, magice şi animiste, ale operelor de artă în calitate de componente ale praxisului ritualic se situau înafara autonomiei; dar tocmai caracterul lor sacral împiedica desfătarea. Spiritualizarea artei a ascuțit, dimpotrivă, ranchiunele celor excluşi de la cultură şi a inițiat specia artei de consum, în timp ce repulsia față de aceasta i-a împins pe artişti la o spiritualizare tot mai radicală. Nici o statuie greacă, în nuditatea ei, n-a fost un *pin-up*. Nu altfel s-ar putea explica simpatia modernității pentru trecutul îndepărtat şi pentru exotisme: artiştii sînt sensibili la abstracția obiectelor naturale ca sursă a dorinței; de altfel, nici Hegel nu a neglijat în construcția „artei simbolice" momentul non-sensibil al arhaității. Elementul plăcerii artistice, protest împotriva caracterului universal mijlocit al mărfii, este şi el, în felul său, pasibil de mijlocire: cine se cufundă în opera de artă este scutit de mizeria unei vieți a lipsurilor cronice. O astfel de plăcere se poate intensifica pînă la beție; pentru aceasta din urmă însă conceptul meschin de desfătare este inadecvat, el părînd, din contra, potrivit la a dezvăța de desfătări. Oricum, este ciudat că o estetică ce a insistat mereu asupra sensibilității subiective ca fundament al Frumosului în toate valențele sale n-a ajuns niciodată s-o analizeze cu seriozitate. Descripțiile ei au avut evident un aer aproape filistin; poate pentru că punctul de plecare subiectiv este din capul locului orb la faptul că nu în entuziasmul amatorului, ci în raportul cu obiectul sălăşluieşte ceea ce contează de-a lungul experienței estetice. Conceptul desfătării artistice a fost un compromis nereuşit între natura socială şi esența antitetic opusă socialului a operei de artă. Deja inadecvată întreprinderii conservării Sinelui - ceea ce societatea burgheză nu i-o va ierta niciodată pe deplin -, arta trebuie să renteze măcar printr-o valoare de întrebuințare calchiată pe plăcerea senzuală. Astfel este denaturată nu numai arta, ci şi acea împlinire fizică, pe care reprezentările ei estetice n-o pot procura. Se ipostaziază faptul că cel incapabil de diferențiere senzuală, cel ce nu poate distinge un acord frumos de unul şters sau culorile luminoase de cele terne, este mai curînd inapt pentru experiența estetică. Ce-i drept, această experiență preia în sine, augmentată, diferențierea senzuală ca

mediu al modelării, dar nu permite decît difuzarea fragmentară a plăcerii. Ponderea plăcerii în artă a variat; în perioade succedînd unor epoci ascetice, precum Renaşterea, a fost foarte activă ca organ al eliberării, şi tot aşa s-a întîmplat cu Impresionismul, ca reacție anti-victoriană; cîteodată, tristețea creaturii se transmite într-un conținut metafizic, în vreme ce atracția erotică impregnează formele. Dar oricît de puternică este forța acelui moment de revenire, senzualitatea păstrează, atunci cînd apare în artă ca atare şi nefiltrată, o urmă de infantilitate. Arta absoarbe senzualitatea doar ca amintire şi nostalgie, şi niciodată sub formă de copie sau ca efect imediat. Alergia față de senzualitatea frustă alienează finalmente şi acele epoci, în care forma şi lucrurile investite cu plăcere puteau încă să mai comunice nemijlocit; nu în ultimul rînd acest lucru va fi provocat despărțirea de Impresionism.
Momentul adevărului în hedonismul estetic este întărit prin aceea că în artă mijloacele nu se epuizează pur şi simplu în scopuri. în dialectica celor două, mijloacele pretind mereu un fel de autonomie, şi anume una mijlocită. Prin ceea ce procură satisfacție sensibilă se încheagă apariția care este esențială pentru opera de artă. Cu cuvintele lui Alban Berg, faptul că forma nu lasă să se vadă cuiele şi nici să miroase cleiul cu care

este confecționată, reprezintă un crîmpei de obiectivitate; iar dulceața expresiei multor piese mozartiene evocă delicatețea vocilor omeneşti. în opere importante, ce fac să strălucească prin arta lor senzualitatea, aceasta se spiritualizează la rîndul ei, şi invers, detaliul abstract, oricît de indiferent vizavi de apariția sensibilă, cîştigă prin spiritul operei strălucire senzuală. Se întîmplă uneori ca opere de artă, în sine complet constituite şi articulate, să tindă *post festum*, datorită structurii limbajului lor formal, a se converti în ceea ce procură satisfacție sensibilă. Disonanța, emblema întregii arte moderne, lasă loc atracției sensibile chiar şi în echivalențele sale optice, trans-figurînd-o în antiteza ei, durerea: arhetipul estetic al ambivalenței. Bătaia lungă a disonanței în arta modernă, de la Baudelaire şi *Tristan* - realmente invariante ale modernității -, ține de faptul că jocul imanent de forțe al operei converge cu realitatea exterioară, a cărei putere asupra subiectului creşte proporțional cu autonomia operei. Disonanța conferă operei de artă, din interior, ceea ce sociologia vulgară denumeşte alienarea ei socială. Intre timp operele de artă au ajuns să tabuizeze şi acea suavitate mijlocită prin spirit, pentru că ar fi prea asemănătoare cu cea vulgară. Mersul lucrurilor ar trebui să conducă spre o înăsprire a tabu-ului senzual, deşi uneori este dificilă diferențierea între măsura în care acest tabu îşi are rădăcina în legitățile formale ori pur şi simplu în nepriceperea profesională: este dealtfel o chestiune din cele ce alimentează controversele estetice, fără ca acestea să devină mai fructuoase. Tabu-ul senzual sfîrşeşte prin a proscrie chiar şi contrariul plăcutului, deoarece acesta ar fi, chipurile, perceptibil, chiar de la mare distanță, pînă şi în negația sa specifică. Pentru această formă de reacție, disonanța se plasează în imediata apropiere a opusului ei: concilierea; ea mimează revolta împotriva unei aparențe a umanului, în realitate ideologie a inumanului, preferind să se situeze mai curînd de partea conştiinței reificate. Disonanța încremeneşte pînă la a deveni materie indiferentă, într-o nouă formă a nemijlocirii, fără vreo urmă de memorie a originilor, dar în schimb insensibilă şi lipsită de calități. în sfîrşit, într-o societate unde arta nu-şi mai are locul şi a cărei reacție la artă este în întregime perturbată, ea se scindează în proprietate culturală reificată şi încremenită

pe de o parte şi, pe de altă parte, într-un plus de plăcere, pe care clientul îl recuperează şi care, de cele mai multe ori, nu are de-a face cu obiectul. Plăcerea subiectivă resimțită de pe urma operei de artă s-ar apropia, mai curînd decît de realitatea empirică, de ceea ce scapă de sub dominația empiriei ca totalitate a Fiindului pentru-Altul. Schopenhauer pare să fi fost primul

care a remarcat-o. Fericirea datorată operelor de artă este asemănătoare celei pe care o simţi cînd evadezi în mod neaşteptat, şi cu nici o fărîmă nu ţine de universul din care arta a evadat; ea este mereu accidentală şi mai puţin esenţială pentru artă decît fericirea cunoaşterii acesteia; conceptul desfătării artistice, ca noţiune constitutivă a artei, trebuie eliminat. Dacă, după Hegel, fiecărui sentiment al obiectului estetic i se asociază un element contingent, de cele mai multe ori în proiecţie psihologică, el solicită cunoaşterea contemplatorului, şi anume una imparţială: îi pretinde să se pătrundă atît de adevărul, cît şi de neadevărul lui. Hedonismului estetic i se poate obiecta acel pasaj din doctrina kantiană despre Sublim, pe care autorul ei, părtinitor, îl exclude din domeniul artei: fericirea produsă de operele de artă ar fi totuna cu sentimentul de a nu fi cedat, pe care ele îl mijlocesc. Ceea ce se aplică mai curînd domeniului estetic în ansamblul său, decît operei individuale.

O dată cu categoriile, şi materialele şi-au pierdut evidenţa lor apriorică, aşa cum s-a întîmplat cu cuvintele în literatură. Descompunerea materialelor este triumful Fiindului lor pentru-Altul. Cea dintîi şi cea mai impresionantă mărturie în acest sens o depune celebra *Scrisoare către lordul Chandos* a lui Hofmannsthal. Poezia neo-romantică poate fi considerată în totalitatea ei drept o încercare de a rezista acestei disoluţii şi de a restitui limbajului, ca şi altor materiale, ceva din substanţialitatea lor. Idiosincrazia faţă de *Jugendstil* se datorează faptului că această tentativă a eşuat. Retrospectiv, ea apare, cu cuvintele lui Kafka, drept o veselă călătorie în gratuitate. I-a fost de-ajuns lui George ca, pentru a evoca o pădure în poemul introductiv al ciclului său *Der Siebente Ring*, să alăture cuvintele *Gold* şi *Karneol*, pentru a îndrăzni să spere, conform principiului său stilistic, că singură alegerea cuvin-telor ar avea o rezonanţă poetică[8]. După şase decenii, această alegere s-a revelat ca fiind doar aranjament decorativ, cîtuşi de puţin superior acumulării brute a tot ce înseamnă material nobil în *Portretul lui Dorian Gray* al lui Wilde, ale cărui interioare esteticeşte rafinate seamănă cu prăvăliile de antichităţi ori cu saloanele de licitaţie, deci, în definitiv, tocmai cu acea nesuferită negustorie. în acelaşi sens o observaţie a lui Schonberg: Chopin ar fi avut noroc, pentru că i-a fost suficient să recurgă la pînă atunci neglijata gamă a lui fa diez major, şi pe dată i-a ieşit ceva frumos; dar cu precizarea diferenţei istorico-filozofice dintre romantismul muzical timpuriu, cînd materiale precum modurile pline de farmec ale lui Chopin mai posedau ceva din puterea de seducţie a necunoscutului, şi limbajul anilor 1900, în care toate acestea se devalorizaseră deja ca exces de rafinament. Dar tot ce le-a fost dat cuvintelor şi juxtapunerii lor, ca şi modurilor muzicale, să li se întîmple, a afectat fundamental conceptul tradiţional al Poeticului în ipostaza sa de expresie a unei sfere superioare consacrate. Poezia s-a retras pe un teritoriu dedicat fără rezerve procesului deziluzionării, proces ce sapă chiar la temelia conceptului de Poetic; este şi motivul fascinaţiei pe care opera lui Beckett o exercită.

La pierderea caracterului ei de evidenţă, arta nu reacţionează doar prin modificări concrete ale comportamentelor şi procedeelor sale, ci şi prin aceea că se smulge din propriu-i concept, acela care-1 defineşte drept arta, ca dintr-un lanţ. Artele inferioare sau divertismentul de odinioară, astăzi administrate, integrate, remodelate calitativ de industria culturală, lasă să se întrevadă aceasta în modul cel mai frapant. Căci sfera respectivă nu s-a lăsat nicicînd guvernată de ceea ce avea să devină abia mai tîrziu conceptul artei pure. Ea s-a răzvrătit mereu înlăuntrul acesteia, ca mărturie a eşecului culturii, s-a convertit în instrumentul voinţei de a o face să eşueze, cum procedează orice fel de umor, în perfecta armonie dintre formele sale tradiţionale şi cele actuale. Cei păcăliţi de industria culturală şi avizi de mărfurile ei se situează înafara artei:

8 *Cf.* Ştefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bănden*, ed. R. Boehringer, Miinchen/Dusseldorf 1958, voi. 1, p. 294 („Eingang" zu „Traumdunkel").

Despre critica la adresa industriei culturale

de aceea percep inadecvarea ei la actualul proces al vieții sociale - dar nu şi falsitatea acestuia - mai clar decît aceia care îşi mai amintesc ce era odinioară o operă de artă. Ei stăruie asupra lepădării artei de caracterul ei artistic[9]. Pasiunea de a atinge, de a nu lăsa nici o operă să rămînă aşa cum este, de a o acomoda, de a micşora distanța ei față de contemplator, constituie un simptom indubitabil al acestei tendințe. Diferența umilitoare dintre artă şi viața pe care o trăiesc şi în care nu vor să fie deranjați, pentru că altfel n-ar suporta greața, trebuie să dispară: aceasta este baza subiectivă pentru a clasa arta printre bunurile de consum sub influența aşa-numitelor *veşted interests.* Şi dacă, totuşi, ea refuză să devină pur şi simplu consumabilă, rămîne ca măcar relația cu ea să se adapteze la modelul celei cu veritabilele bunuri de consum. Procesul este facilitat prin aceea că, în era supraproducției, valoarea lor de întrebuințare a devenit la rîndul ei problematică şi sfîrşeşte prin a ceda desfătării de ordin secundar cu prestigiul, cu modele, cu caracterul de marfă: o parodie a aparenței estetice. Din autonomia operei de artă, ce suscită revolta consumatorilor de cultură, iritați că sînt luați drept mai buni decît cred ei înşişi că sînt, nu mai rămîne decît caracterul de fetiş al mărfii, regresul pînă la nivelul fetişismului arhaic de la originile artei: tocmai de aceea atitudinea contemporană față de artă este una regresivă. Ceea ce se consumă din mărfurile culturale este Fiindul lor pentru-Altul, deşi, de fapt, ele nu sînt cîtuşi de puțin pentru ceilalți; făcîndu-le pe voie, ele îi înşeală. Vechea afinitate dintre contemplator şi obiectul contemplat se inversează. De vreme ce opera de artă se consideră, cu un comportament tipic zilelor noastre, drept simplu fapt, elementul mimetic, incompatibil cu esența obiectuală, este scos la mezat. Consumatorului i se permite să-şi proiecteze în voie emoțiile, relicve mimetice, asupra a ceea ce i se prezintă. înainte de epoca administrației totale, subiectul pus să contemple, să asculte, să citească o operă de artă, era programat să uite de sine, să-şi devină indiferent, să dispară în aceasta. Idealul unei asemenea identificări avea în vedere nu adaptarea operei la subiect,

9 *Cf.* Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft,* ediția a 3-a, Frankfurt am Main 1969, p. 159.

ci invers, a subiectului la operă. în această identificare consta sublimarea estetică; Hegel desemna asemenea comportament în general prin termenul de libertate față de obiect. Pe această cale el omagia subiectul, devenit subiect prin experiența spirituală, prin ieşirea din Sine, atitudine opusă pretenției filistine ca opera de artă să-i ofere ceva anume. Dar, ca *tabula rasa* a proiecțiilor subiective, opera de artă se descalifică. Polii dezestetizării sale constau în aceea că ea devine pe de o parte obiect între obiecte, iar pe de alta vehicul al psihologiei contemplatorului. Acesta din urmă înlocuieşte ceea ce operele de artă reificate nu mai exprimă cu ecoul standardizat al propriului Sine, pe care îl percepe în ele. Acest mecanism este pus în mişcare şi exploatat de către industria culturală. Ea prezintă drept aproape de oameni, drept ceva ce le aparține, tocmai ceea ce le-a fost înstrăinat şi care, înainte de a le fi restituit, trece printr-un filtru heteronom. Dar chiar şi argumentația socială împotriva industriei culturale are o componentă ideologică. Arta autonomă n-a fost cu totul scutită de înjosirea autoritară a industriei culturale. Autonomia ei este rezultatul unei deveniri, în care i se constituie conceptul, dar nu a *priori.* în operele cele mai autentice, autoritatea pe care operele legate de cult aveau a o exercita cîndva asupra vechilor *gentes* a devenit lege formală imanentă. Ideea libertății, înrudită cu autonomia estetică, s-a format în contact cu dominația care a generalizat-o. La fel se întîmplă şi cu operele de artă. în măsura în care se emancipează de finalități exterioare, ele se organizează la un mod tot mai complex ca expresii ale dominației. Dar pentru că operele de artă îşi întorc mereu una din fețe către societate, dominația pe care o interiorizează iradiază şi către exterior. Cu conştiința acestei relații, critica la adresa industriei culturale, amuțită în fața artei, este imposibilă. Cine însă, pe drept cuvînt, detectează în artă, în întregul ei, non-libertatea, este tentat să capituleze, să se resemneze în fața controlului în plină expansiune, pentru că, de fapt, aşa ar fi fost întotdeauna, aceeaşi tendință conturîndu-se, dealtfel, şi în aparența unui Altul. Faptul că, în sînul lumii fără de imagini, nevoia de artă creşte chiar şi la masele ce se confruntă pentru întîia dată cu ea datorită mijloacelor mecanice ale reproducerii acesteia, naşte mai curînd îndoieli şi, oricum, nu este suficient, ca element exterior

Limbaj al suferinței

artei, să-i garanteze supraviețuirea. Caracterul complementar al acelei necesități, reflex al vrăjii menită să consoleze lumea pentru a fi fost desacralizată, coboară arta pînă la treapta de exemplu pentru *mundus vuit decipi,* deformînd-o. De ontologia falsei conştiințe țin şi acele

trăsături prin care burghezia, cea care eliberează spiritul şi îl aserveşte concomitent, acceptă şi se desfată, perfidă fiind cu ea însăşi, tocmai cu spiritul în care nu crede cu totul. In măsura în care arta corespunde unei necesităţi sociale manifeste, ea a devenit în mare parte o între-prindere guvernată de profit, care durează atîta vreme cît este rentabilă şi a cărei perfecţiune îngăduie a se ignora pînă şi faptul că a murit. Genuri şi specii artistice înfloritoare, precum opera tradiţională, au devenit caduce, fără ca în cultura oficială să se fi luat notă de aceasta; pe de altă parte, în dificultatea de a atinge propriul ideal de perfecţiune, insuficienţa lor spirituală se transformă nemijlocit într-una practică; declinul lor real este previzibil. încrederea în nevoile umane, care, prin avansul forţelor de producţie, ar putea conduce totalitatea către o formă superioară, îşi pierde sensul din clipa cînd nevoile sînt integrate şi falsificate tocmai de către o altă societate decît cea adecvată. Desigur, aşa cum era şi prevăzut, nevoile îşi vor găsi o împlinire, dar aceasta este la rîndul ei una falsă, ce-i frustrează pe oameni de drepturile lor umane.

Poate că se cuvine să ne comportăm astăzi faţă de artă în manieră kantiană, precum vizavi de un lucru nemijlocit; cine a pledat pentru ea, a amestecat-o implicit cu ideologiile. Oricum, reflecţia poate porni de la faptul că în realitatea situată dincolo de vălul ţesut de jocul instituţiilor şi al falselor nevoi, ceva aspiră în mod obiectiv către artă; către una ce vorbeşte în numele a ceea ce vălul acoperă. în timp ce cunoaşterea discursivă accede la realitate, inclusiv la iraţionalităţile acesteia, născute la rîndul lor din legea evoluţiei sale, arta conţine ceva ce rezistă cunoaşterii raţionale. Acesteia îi este străină suferinţa; o poate defini prin subsumare, poate oferi mijloace pentru alinarea ei, dar n-o poate cîtuşi de puţin exprima prin experienţa sa: tocmai acest lucru poate fi considerat drept iraţional. Redusă la concept, suferinţa rămîne mută şi fără consecinţe: este ceea ce se poate vedea în Germania de după Hitler. într-o epocă a ororii de neconceput, doar arta poate eventual corespunde propoziţiei hegeliene pe care Brecht şi-a ales-o drept deviză: adevărul este concret. Motivul hegelian al artei-conştiinţă-a-nenorocirilor lumii s-a confirmat dincolo de tot ce putea fi imaginat. El s-a transformat astfel în argument împotriva condamnării artei pronunţate chiar de către Hegel, împotriva unui pesimism cultural ce dă relief optimismului său teologic abia secularizat, aşteptării unei veritabile libertăţi. Obscurizarea lumii face ca iraţionalitatea artei să devină raţională: a unei arte radical obscurizate. Ceea ce adversarii artei moderne, cu un instinct mai sigur decît apologeţii ei anxioşi, numesc la ea negativitate, constituie însăşi substanţa a ceea ce cultura oficială a refulat. De acolo vine atracţia. In plăcerea refulatului arta receptează concomitent dezastrul, principiul care refulează, în loc să se limiteze a protesta, fără rezultat, împotriva lui. Exprimînd dezastrul prin identificare, ea anticipează clipa cînd acesta îşi va fi pierdut puterea; respectivul proces, şi nu fotografia nenorocirii ori falsa beatitudine, este ceea ce circumscrie poziţia unei arte contemporane autentice faţă cu realitatea obiectivă transformată în tenebre; orice altă atitudine îşi dovedeşte, prin dulcegărie, propria falsitate. Arta fantastică, cea romantică, ca şi trăsături ale acestora identificabile în manierism şi Baroc reprezintă un Nefiind ca şi cum ar fi. Invenţiile sînt modificări ale realităţii empirice. Efectul rezidă în prezentarea unui non-empiric ca şi cum ar fi empiric. El este facilitat, deoarece el însuşi provine din empirie. Arta modernă, apăsată de enorma ei povară, o ia într-atît de în serios încît îi piere plăcerea ficţiunii. Cu atît mai mult acum nu are de gînd să-i reproducă faţada. Refuzînd contaminarea cu existenţa pur şi simplu, ea o exprimă cu atît mai fără de cruţare. Deja forţa lui Kafka îşi are rădăcina într-un sentiment negativ al realităţii; ceea ce nepricepuţii găsesc la dînsul a fi fantastic este un „*comment c'est"*. Prin eiroxii a lumii empirice, arta nouă încetează să fie fantastică. Doar istoricii literari au fost în stare să-i pună alături pe Kafka şi pe Meyrink, doar istoricii de artă să procedeze la fel cu Klee şi Kubin. Fără îndoială că arta fantastică, în operele sale cele mai valoroase, s-a convertit în ceea ce arta modernă, eliberată de sistemul de referinţă al normalităţii, şi-a însuşit: anumite pasaje din *Aventurile lui Gordon Pym* ale lui Poe, din *Amerikamiide* a lui Kiirnberger, inclusiv *Mine-Haha* de Wedekind. Pe de

altă parte, nimic nu dăunează mai mult cunoaşterii teoretice a artei moderne decît reducerea ei la asemănări cu arta anterioară. Prin schema lui „totul s-a mai întîmplat", specificitatea sa dispare; ea este nivelată în acel continuum nedialectic, lin, al unei dezvoltări monotone pe care tocmai dînsa o face să explodeze. Incontestabilă este fatalitatea de a nu putea interpreta fenomene spirituale fără a recurge la o anumită transpoziție a Noului în Vechi; şi acest lucru aduce cumva a trădare. Reflecției secunde îi revine misiunea de a opera aici rectificările. Diferența ar fi de evidențiat prin raporturile dintre operele moderne şi cele vechi, care le seamănă acelora. Meditația asupra dimensiunii istorice ar trebui să descopere ceea ce, cîndva, a rămas nesoluționat; în nici un alt chip nu poate fi legat prezentul de trecut. Din contra, poziția curentă a istoriei ideilor constă în a afirma că, virtual, nimic nu este nou în lume. Dar, începînd de la mijlocul secolului al XlX-lea, o dată cu capitalismul avansat, categoria noutății este una centrală, în relație, de altfel, cu întrebarea dacă, înainte de toate, ceva nou a existat deja sau nu. De atunci încoace, nici o operă care a disprețuit conceptul, chiar dacă fluctuant, al modernității, n-a fost o reuşită. Ceea ce şi-a imaginat că s-ar putea sustrage problematicii atribuite modernității dintotdeauna a fost sortit cu atît mai repede pierzaniei. Chiar şi un compozitor atît de puțin suspect de modernism ca Anton Bruckner n-ar fi avut parte de o posteritate atît de generoasă, dacă n-ar fi operat cu materialul cel mai avansat al epocii sale, armonia wagneriană, căreia, ce-i drept, i-a deturnat funcționalitatea. Simfoniile sale pun problema în ce mod mai poate fi Vechiul, travestit în Nou, totuşi posibil; întrebarea confirmă caracterul ineluctabil al modernității, în schimb acel totuşi constituie un neadevăr, discordanță asupra căreia conservatorii din epocă şi-au putut exersa din plin maliția. Faptul că de categoria Noului nimeni nu se poate debarasa, recurgînd la identificarea ei cu setea de senzațional, străină de artă, reiese tocmai din caracterul ei inevitabil. Cînd, înainte de primul război mondial, criticul muzical englez Ernest Newman, conservator şi el, dar peste măsură de sensibil, a ascultat *Piesele de orchestră opus 16 de* Schonberg, a avertizat că acest Schonberg nu trebuie subestimat, căci miza lui este întregul; adversarii au detectat aici, cu un instinct mai sigur decît apologeții, caracterul destructiv al Noului. Deja bătrînul Saint-Saens a intuit cîte

ceva din aceasta, atunci cînd, respingînd influența lui Debussy, declara că, în definitiv, ar trebui să existe şi altfel de muzică decît a aceluia. Ceea ce se sustrage şi se refuză transformărilor materialului, ce implică inovații însemnate, se înfățişează drept nevolnic, golit de substanță. Newman trebuie să fi observat că sunetele pe care Schonberg le-a descătuşat în piesele sale orchestrale nu mai puteau fi ignorate şi că, o dată intrate în circulație, vor avea implicații pentru ansamblul componisticii, ce vor înlătura finalmente limbajul tradițional. Ceea ce trece şi mai departe; este deajuns să vezi, după o piesă a lui Beckett, o alta, contemporană şi mai moderată, pentru a pricepe în ce măsură noutatea judecă fără a emite verdicte. încă ultra-reacționarul Rudolf Borchardt confirma faptul că un artist trebuie să dispună de întregul registru atins de epoca sa. Caracterul abstract al Noului este necesar, acesta este la fel de puțin accesibil ca teribilul secret al mormîntului lui Poe. în abstracția noutății se închistează însă un lucru decisiv. Bătrînul Victor Hugo 1-a perceput atunci cînd a spus despre Rimbaud că ar fi adus în poezie un *frisson nouveau.* Frisonul reacționează la caracterul ermetic, criptic, ce constituie o funcție a momentului indeterminării. Dar el reprezintă concomitent comportamentul mimetic, ce reacționează la abstracția mimesis-ului. Doar în noutate, mimesis-ul se însoțeşte cu raționalitatea fără primejdia vreunei recidive; în frisonul Noului, însăşi *rado* devine mimetică: cu o putere nemaiatinsă pînă aici, la Edgar Allan Poe, veritabil far al lui Baudelaire şi al întregii modernități. Noul este o pată oarbă, vidă precum un perfect oarecare. Ca şi toate celelalte categorii ale filozofiei istoriei, tradiția nu trebuie înțeleasă, în perfecțiunea sa, ca şi cum, într-o permanentă cursă cu ştafetă, o generație, un stil, un maestru îşi trec arta urmaşilor. De la Max Weber şi Sombart încoace, se face

distincția din punct de vedere sociologic şi economic între epoci tradiționaliste şi non-tradiționa-liste; tradiția, ca medium al procesului istoric, depinde în natura ei de structuri sociale şi economice, şi se modifică din punct de vedere calitativ o dată cu ele. Atitudinea artei contemporane față de tradiție, atitudine considerată drept un deficit de tradiție, este la rîndul ei condiționată de modificările interne ale conceptului de tradiție. într-o societate esențial-mente non-tradiționalistă, tradiția estetică este *a priori* ceva

dubios. Autoritatea Noului se identifică cu cea a ineluctabilului istoric. în această măsură, el implică o critică a individului, vehiculul său: aici se înnoadă relația dintre individ şi societate. Experiența modernității spune şi mai mult, deşi conceptul, în ciuda faptului că definiția sa este una calitativă, suferă încă de prea multă abstracție. El este privativ, din capul locului mai curînd negație a ceea ce nu trebuie să mai fie decît slogan pozitiv. Dar el nu neagă practicile artistice anterioare, cum se întîmplă în cazul stilurilor, ci tradiția ca atare; nu face decît să ratifice astfel principiul burghez în artă. Abstracția este cuplată cu caracterul de marfă al artei. De aceea, la Baudelaire, acolo unde modernitatea se articulează pentru prima oară din punct de vedere teoretic, ea revelă concomitent şi o față a dezastrului. Noul este înrudit cu moartea. Ceea ce la Baudelaire ia alura diabolicului, este identificarea, reflectată ea însăşi ca negativitate, cu negativitatea reală a situației sociale. Răul secolului dezertează la inamic, care este secolul însuşi. Din toate acestea ceva a rămas, ca ferment a tot ceea ce reprezintă modernitate. Căci în artă, opoziția nemijlocită, care nici ea însăşi nu crede în ceea ce combate, ar fi reacționară: din acest motiv, la Baudelaire imaginea naturii este strict interzisă. Acolo unde modernitatea neagă acest lucru pînă în zilele noastre, ea capitulează; toate campaniile împotriva decadenței şi zgomotul ce însoțeşte obsesiv modernitatea pornesc de aici. Din punct de vedere estetic, *la nouveaute* este un rezultat al devenirii, marcă a bunurilor de consum, pe care arta şi-a apropriat-o, şi datorită căreia ele se disting de oferta repetitivă, favorizînd, maleabile la necesitatea exploatării capitalului, ceea ce, de vreme ce nu este în plină expansiune sau, cu o expresie curentă, nu oferă nimic nou, se află pe linie moartă. Noul este semnul estetic al reproducției lărgite, inclusiv cu promisiunea ei de abundență nelimitată. Poezia lui Baudelaire a fost cea dintîi care a codificat faptul că, aflată în plină societate hiperdezvoltată de consum, arta îi poate ignora tendințele dominante doar condamnîndu-se pe sine la neputință. Ea ajunge să înfrunte cu succes heteronomia pieții doar integrîndu-i ima-gistica în propria autonomie. Arta este modernă datorită mimesis-ului a ceea ce a încremenit şi s-a alienat; prin aceasta, şi nu prin denegarea realității amuțite, devine ea elocventă; faptul că nu mai îngăduie nici un fel de inocență rezultă tocmai de aici. Baudelaire nici nu se indignă contra reificării, nici n-o reproduce; el protestează împotriva ei în experiența arhetipurilor sale, iar medium-ul acestei experiențe este forma poetică. Este tocmai ce îl situează în chip suveran deasupra oricărei sentimentalități romantice. Pertinența operei sale consistă în aceea că el sincopează obiectivitatea predominantă a caracterului de marfă, cea care absoarbe toate reziduurile umane, cu obiectivitatea operei în sine, anterioară subiectului trăitor: opera absolută se confundă cu marfa absolută. Restul de abstracție în conceptul de modernitate constituie tributul său plătit acesteia. Dacă, sub dominația capitalismului monopolist, locul valorii de întrebuințare îl ia pe scară largă valoarea de schimb, tot aşa abstracția, indeterminarea iritantă a ceea ce şi pentru ce trebuie să fie opera de artă modernă, devine pentru ea însăşi codul a ceea ce dînsa este[10]. O asemenea abstracție n-are nimic în comun cu caracterul formal al normelor estetice mai vechi, precum cele kantiene. Ea este mai curînd provocatoare, sfidare a iluziei cum că viața ar mai exista, şi totodată mijloc de a accede la acea distanțare estetică care nu mai funcționează la fantezia tradițională. De la bun început, abstracția estetică, încă rudimentară la Baudelaire şi alegorică față cu o lume devenită abstractă, a reprezentat mai curînd o interdicție asupra

imaginii. Interdicția vizează ceea ce niscaiva burghezi mai speră să salveze finalmente sub numele de mesaj, vizează fenomenul, ca fiind unul încărcat cu sens: după catastrofa sensului, fenomenul devine abstract. Această intoleranță este, de la Rimbaud şi pînă la arta avangardistă, una extrem determinată. Ea s-a modificat la fel de puțin ca şi fundamentele societății. Modernitatea este abstractă în virtutea relației sale cu ceea ce a precedat-o; refuzînd orice conciliere cu magia, ea nu este capabilă să spună ceea ce n-a fost încă, dar trebuie s-o facă în răspăr cu dezonoarea invariabilului: de aceea, criptogramele baude-lairiene ale modernității plasează noutatea pe acelaşi plan cu necunoscutul, cu *telos-u* ascuns, precum şi cu, incomensurabil în raport cu invariabilul, oribilul, *le gout du neant.* Argu-

10 *Cf.* Theodor W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt,* ediția a 4-a, Gottingen 1969, pp. 19 şi urm.

mentele rostite împotriva esteticei *cupiditas rerum novarum,* ce se reclamă de la lipsa de conținut a acelei categorii, sînt profund fariseice. Noutatea nu este o categorie subiectivă, ci una condiționată de obiectul care, altfel, nici nu poate atinge conştiința de sine, dar nici nu se poate lepăda de heteronomie. Spre Nou împinge forța Vechiului, care, pentru a se împlini, are nevoie de Nou. Practica artistică nemijlocită, cu toate manifestările ei, devine suspectă din clipa cînd se revendică în mod special de aici; în Vechiul pe care pretinde că îl conservă, ea neagă de cele mai multe ori diferența sa specifică; reflecția estetică nu este însă indiferentă la încrucişarea Vechiului cu Noul. Vechiul nu se poate refugia decît pe creasta Noului; în rupturi şi nu în continuitate. Vorba lui Schonberg, cum că acela care nu caută, nu găseşte, constituie un cuvînt de ordine al Noului; ceea ce nu i se supune în chip imanent, în contextul operei de artă, se transformă pentru aceasta din urmă în insuficiență; între aptitudinile estetice, una deloc neglijabilă este cea care consistă în a examina, în plin proces de producere a operei, minusurile ei păguboase; prin noutate, critica, altfel spus *le refus,* devine un element obiectiv al artei înseşi. Chiar şi oportuniştii, împotriva cărora se ridică toată lumea, au mai multă forță decît cei care mizează, cu oricît curaj, pe stabilitate. Dacă Noul devine şi el fetiş, după modelul caracterului de fetiş al mărfii, el trebuie criticat în esența sa, nu la modul exterior, doar pentru că ea s-a fetişizat; de cele mai multe ori ne lovim de discrepanța dintre mijloacele noi şi finalitățile vechi. In condițiile în care una din posibilitățile înnoirilor s-a epuizat, şi totuşi este explorată mecanic şi repetat, atunci tendința directoare a inovației trebuie modificată şi situată într-o altă dimensiune. Noutatea abstractă este susceptibilă de stagnare şi de convertire în invariabil. Fetişizarea exprimă paradoxul oricărei arte ce nu-şi mai este ei înseşi evidentă: anume acela că un lucru fabricat ar putea exista pentru sine însuşi; dar tocmai acest paradox constituie nervul vital al artei moderne. Noul este în mod necesar un produs dorit, dar, ca alteritate, el ar fi nedorit. Voința îl leagă de invariabil; de aici şi comunicarea dintre modernitate şi mit. El vizează non-iden-titatea, dar intenția îl preschimbă în identic; arta modernă cultivă turul de forță al baronului Miinchhausen, acela al identificării cu non-identicul.

Despre problema invariantei

Semnele dislocării sînt sigiliul autenticității artei moderne; cel prin care ea neagă cu disperare închiderea invariabilului; explozia este una din invariantele sale. Energia antitradiție-nalistă devine un vîrtej devorator. în această măsură, modernitatea este un mit îndreptat împotriva lui însuşi; atemporalitatea sa se transformă în catastrofă a clipei ce frînge continuitatea temporală; conceptul imaginii dialectice a lui Benjamin conține acest moment. Chiar şi acolo unde modernitatea conservă achiziții tradiționale ca accesorii tehnice, ele sînt anulate de şocul care nu lasă nici o moştenire intactă. Tot aşa cum categoria Noului a rezultat din procesul istoric, care a dizolvat mai întîi tradiția specifică, iar apoi întreaga tradiție, nici modernitatea

nu este o aberație pe care să o poți corecta revenind pe un teren care nu mai există şi nici nu trebuie să mai existe; acesta este, paradoxal, fundamentul artei moderne, cel care îi conferă caracterul normativ. Inclusiv în estetică, invariantele nu pot fi negate; smulse însă din context, ele devin nesemnificative. Drept model poate fi considerată muzica. Este inutil să conteşti că aceasta este o artă temporală şi că timpul muzical, oricît de puțin coincide el nemijlocit cu timpul experienței reale, este, ca şi acesta, ireversibil. Dacă intenționezi însă să depăşeşti vagul şi generalitățile, cum că muzica are rolul de a articula relația dintre „conținutul" său, momentele temporale intrinseci şi timp, cazi deîndată în pedanterie şi disimulare. Căci relația muzicii cu timpul muzical formal se defineşte în exclusivitate în raportul dintre acesta din urmă şi evenimentul muzical concret. Desigur că, multă vreme, a prevalat ideea că muzica ar trebui să-şi organizeze rațional succesiunea intratemporală a propriilor secvențe: să facă în aşa fel încît fiecare secvență să decurgă din alta, într-o manieră care să nu îngăduie, aşa cum se întîmplă şi în cazul timpului, reversibilitatea. Oricum, necesitatea acelei succesiuni temporale, conformă cu timpul, n-a fost nicicînd una literală, ci fictivă, contribuție la caracterul de aparență al artei. Astăzi muzica se revoltă împotriva ordinii temporale convenționale; în orice caz, investigarea timpului muzical lasă loc unor soluții foarte divergente. Pe cît de problematică este dilema dacă muzica se poate desprinde de invarianta timp, pe atît de cert este faptul că aceasta, din clipa în care este raționalizată, devine o componentă în loc să fie un *a priori.* - Violența Noului, pen-

Experiment (I); apărarea ismelor

tru care s-a încetățenit termenul de experimental, nu trebuie atribuită nici gîndirii subiective şi nici naturii psihologice a artistului. Acolo unde impulsul său nu are la dispoziție un inventar predeterminat de forme şi conținuturi, artiştii sînt în mod obiectiv obligați să recurgă în producția lor la experiment. Conceptul acestuia s-a modificat însă, într-o manieră exemplară pentru categoriile modernității în sine. La origini el semnifica pur şi simplu faptul că voința conştientă de sine experimenta proceduri tehnice necunoscute şi încă neomologate. Premiza sa latent tradiționalistă era că doar rezultatele vor arăta dacă sînt comparabile cu cele deja omologate şi că astfel se vor legitima. Această concepție a experimentului artistic a devenit concomitent de la sine înțeleasă, dar şi problematică în încrederea ei în continuitate. *Gestus-ul* experimental, termen ce desemnează comportamentele artistice pentru care Noul a devenit obligatoriu, s-a menținut, doar că desemnează acum, prin trecerea de la interesul estetic, de la subiectivitatea ce se mărturiseşte, la coerența obiectului, ceva calitativ diferit: faptul că subiectul artistic se foloseşte de metode al căror rezultat nu-1 poate prevedea. Nici această volută nu este absolut nouă. Conceptul de construcție, ce ține de fundamentele modernității, a implicat mereu primatul procedurilor constructive în raport cu imaginația subiectivă. Construcția necesită soluții pe care urechea sau ochiul care şi le reprezintă nu le posedă nemijlocit şi foarte clar. Neprevăzutul nu este doar efect, ci posedă şi latura sa obiectivă. Ea marchează o modificare calitativă. Subiectul a devenit conştient de scăderea puterii sale din cauza tehnologiei pe care tot el declanşat-o, ridicînd-o la rang de program, sub impulsul inconştient de a stăpîni heteronomia amenințătoare, şi a integrat-o punctului de plecare subiectiv, transformînd-o într-un moment al procesului de producție. I-a venit în ajutor faptul că, aşa cum a arătat Stockhausen, imaginația, aşadar traversarea subiectului de către operă, nu constituie o dimensiune fixă, ci se diferențiază după gradele acuității sale. Produsul indistinct al imaginației poate fi la rîndul său, ca mijloc artistic specific, imaginat în propria imprecizie. Procedeul experimental se află aici pe muchie de cuțit. Rămîne în suspensie întrebarea dacă el se supune intenției, ce datează de la Mallarme, dar a fost formulată de Valery, de a face ca subiectul să-şi pună la încercare forța estetică prin aceea că rămîne stăpîn pe el însuşi, deşi se abandonează concomitent heteronomiei, sau dacă, pe această cale, se împacă cu abandonul. Oricum, şi în măsura în care procedurile experimentale sînt, totuşi, organizate subiectiv,

rămîne o himeră credința că, datorită lor, arta s-ar putea debarasa de subiectivitate şi deveni, dincolo de orice aparență, un în-Sine, adică ceva de domeniul ficțiunii.
La efectele dureroase ale experimentului resentimentul reacționează vizavi de ceea ce se desemnează de obicei prin isme, tendințe artistice programatice, conştiente de ele însele, reprezentate de obicei de grupuri de susținători. El se întinde de la Hitler, căruia îi plăcea să tune şi să.fulgere împotriva „acestor im- şi expresionişti", pînă la scriitori care, din asiduitate politico-avangardistă, consideră avangarda estetică drept suspectă. A confirmat-o Picasso pentru perioada cubistă dinaintea Primului Război Mondial. în interiorul ismelor se distinge de departe calitatea fiecărui artist, deşi inițial cei ce poartă la modul cel mai vizibil marca propriei şcoli sînt uşor supraestimați în comparație cu cei pe care îi poți mai dificil reduce la rigoarea unui program, precum Pissarro vizavi de Impresionism. Fără îndoială că sufixul -ism ascunde o mică contradicție atunci cînd reflecția pare să excludă din artă involuntarul; de altfel, reproşul este, în raport cu direcțiile învinuite ca isme, unul formal, căci nu mai departe decît Expresionismul şi Suprarealismul au adoptat în mod voluntar producția involuntară ca punct al programului lor. Iar mai tîrziu, conceptul de avangardă, rezervat decenii de-a rîndul tendințelor celor mai avansate, a început să aibă aerul comic al tinereții senilizate. în dificultățile în care aşa-zisele isme se împotmolesc se exprimă tocmai cele ale unei arte emancipate de caracterul ei de evidență. Conştiința, de a cărei reflecție depinde tot ce este obligatoriu în artă, a făcut concomitent ca orice este obligatoriu să se devalorizeze: de unde şi umbra veleitarismului aruncată asupra acestor mult detestate isme. Faptul că, probabil, nici un eveniment artistic important n-a avut loc fără ca să fi fost produs în urma unui act conştient de voință, conduce în atît de combătutele isme la dobîndirea conştiinței de sine. Faptul condiționează organizarea operelor de artă în sine, dar şi organizarea lor exterioară, în măsura în care ele doresc să se afirme în societatea monopolistă hiper-organizată. Ceea ce poate fi adevărat în comparația artei cu un organism este mijlocit prin subiect şi rațiunea sa. Acel adevăr a intrat de multă vreme în serviciul ideologiei iraționaliste a societății raționalizate; de aceea sînt mai adevărate ismele care îl refuză. Ele n-au înlănțuit cîtuşi de puțin forțele de producție individuale, ci, din contra, le-au intensificat tocmai datorită travaliului colectiv.
Un aspect al ismelor cîştigă abia astăzi în actualitate. Conținutul de adevăr al unor anume mişcări artistice nu culminează cîtuşi de puțin în capodopere; Benjamin a dat exemplul teatrului baroc german[11]. Probabil că acelaşi lucru este valabil pentru Expresionismul german şi Suprarealismul francez, care nu întîmplător au provocat însuşi conceptul de artă - un moment care, de atunci încoace, a rămas implicat în întreaga artă nouă autentică. Dar pentru că ea rămîne totuşi artă, va fi de cercetat, drept sîmbure al respectivei provocări, preponderența artei asupra operei de artă. Această preponderență se întrupează în isme. Ceea ce, sub aspectul operei, se prezintă drept eşec sau drept simplu exemplu, depune mărturie totodată despre impulsurile ce nu se pot defel obiectiva în opera particulară; sînt impulsuri ale unei arte ce se trans-cende pe sine; ideea ei aşteaptă să fie salvată. Merită atenție faptul că nemulțumirea pe care o produc ismele se repercutează rareori asupra echivalentului lor istoric, care sînt şcolile. Ismele coincid cumva cu secularizarea acestor şcoli într-o epocă care le condamnă ca fiind tradiționaliste. Ele nu convin, deoarece nu se potrivesc cu schema individuației absolute, care este, de altfel, o insulă a acelei tradiții răsturnate tocmai de principiul individuației. Obiectul urii trebuie măcar izolat cu totul, chezăşie a neputinței sale, a ineficacității sale istorice, a apropiatei sale dispariții fără de urmă. O dată cu modernitatea, şcolile s-au pomenit în fața unei contradicții, ce se manifestă la modul excentric în măsurile pe care academiile le iau împotriva studenților bănuiți de simpatii moderniste. Ismele tind a fi şi ele şcoli, ce înlocuiesc autoritatea tradițională şi instituțională printr-una obiectivă. Este preferabil să te solidarizezi cu ele decît să le renegi, chiar şi prin antiteza artei

11 *Cf.* Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* ed. R. Tiedemann, ediția a 2-a, Frankfurt am Main 1969, pp. 33 şi urm.

moderne şi a modernismului. Critica efortului de a fi *up to date* înafara oricărei necesităţi structurale nu este nejustificată: ceea ce, fiind nefuncţional, mimează funcţionalitatea, este regresiv. Dar a separa modernismul, socotit ca o credinţă a oportuniştilor, de adevărata modernitate, este o eroare, căci fără convingerea subiectivă, stimulată de noutate, nu se cristalizează nici un fel de modernitate obiectivă. în realitate, distincţia este demagogică: cine se plînge de modernism, se referă la modernitate, tot aşa cum sînt combătuţi oportuniştii pentru a fi atinşi protagoniştii, pe care lumea nu îndrăzneşte să-i atace, şi a căror superioritate le impune conformiştilor. Criteriul sincerităţii, cu care sînt judecaţi în mod ipocrit moderniştii, presupune ca habitus fundamental al celui reacţionar în materie de estetică suficienţa de a fi aşa şi nu altfel. Falsa sa natură este dizolvată de reflecţie, devenită astăzi totuna cu cultura artistică. Critica modernismului în avantajul adevăratei modernităţi constituie un pretext pentru a consacra moderaţia, a cărei raţiune de a fi ascunde reziduurile unui bun-simţ popular, ca mai potrivită decît radicalismul; adevărul este pe dos. Ceea ce a rămas în urmă nu mai dispune nici măcar de mai vechile mijloace de care se serveşte. Istoria domină pe deplin, inclusiv operele care o reneagă.

In opoziţie evidentă faţă de arta tradiţională, arta nouă readuce în atenţie momentul cîndva mascat al confecţionatului, al fabricatului. Partea pe care o ocupă în ea *fkoei* a crescut într-atît, încît încercările de face ca procesul de producţie să se piardă în obiect ar fi sortite din capul locului la eşec. Deja generaţia anterioară a limitat pura imanenţă a operelor de artă, pe care concomitent a dus-o la extrem: a limitat-o prin comentariul autorului, prin ironie, prin imense cantităţi de materie, savant protejate de intervenţia artei. De aici provine şi plăcereade a substitui operelor de artă procesul propriei lor producţii. în mod virtual, totul este astăzi ceea ce Joyce a declarat a fi fost *Finnegans Wake,* înainte de a-1 publica în întregime: *work in progress.* Dar ceea ce, datorită complexităţii sale, nu este posibil decît ca geneză ori devenire, nu poate concomitent, decît minţind, să se prezinte drept ceva rotund, „finit". Din această aporie arta este incapabilă să iasă de bună voie. Cu decenii în urmă, Adolf Loos scria că ornamentele nu se lasă inventate[12]; or, ceea ce a semnalat dînsul tinde să se generalizeze. Cu cat mai mult trebuie creat, căutat, inventat în artă, cu atît mai puţin sigur este dacă invenţia şi creaţia sînt posibile. Arta radical fabricată sfîrşeşte prin a se izbi de chiar problema fabricării ei. Ceea ce, din moştenirea trecutului, îndeamnă la protest este cu deosebire ceea ce este dinainte reglementat, calculat, ceea ce, cum s-ar fi spus la 1800, n-a redevenit natură. Progresul artei ca facere şi îndoiala care i se adaugă se află într-o relaţie contrapunctică; acest progres este însoţit realmente de tendinţa către non-voluntarismul absolut, ce persistă de la dicteul automat de acum aproape cincizeci de ani şi pînă la tachismul şi muzica aleatorie de astăzi; se constată pe drept cuvînt convergenţa operei de artă integral tehnicizate şi totalmente fabricate cu opera absolut fortuită; de altfel, ceea ce aparent nu este cîtuşi de puţin fabricat este cu atît mai mult. - Doar avangarda fiecărei epoci are anumite şanse de a rezista asaltului timpului. în această supravieţuire a operelor apar însă diferenţe calitative ce nu coincid cu gradul de modernitate atins de propria epocă. In acel secret *bellum omnium contra omnes* ce umple istoria artelor modernitatea mai veche poate foarte bine, chiar revolută fiind, să cîştige în confruntarea cu arta mai nouă. Nu pentru că, într-o bună zi, arta demodată par *ordre dujour* n-ar putea să se revele mai durabilă şi mai solidă decît cea avansată. Speranţele în renaşterea unor Pfitzner şi Sibelius, Carossa şi Hans Thoma spun mai mult despre cei care le nutresc decît despre soliditatea valorică a unor asemenea spirite. Dar cursul istoriei, corespondenţe cu opere ulterioare le pot conferi un plus de actualitate: numele unor Gesualdo da Venosa, Greco, Turner, Biichner aparţin unor binecunoscute exemple, a căror redescoperire a avut loc, nu întîmplător, după ruptura cu continuitatea tradiţiei. Chiar şi opere care n-au atins tehniceşte normele epocilor proprii, precum simfoniile timpurii ale lui Mahler, comunică cu operele

tîrzii, şi o fac tocmai datorită a ceea ce le separă de timpul lor. Aspectul cel mai avansat al muzicii acestuia constă în refuzul, concomitent neîndemînatic şi obiectiv, al beției sonore neoromantice, dar, în ceea ce-1 priveşte, refuzul însuşi a fost scandalos şi poate la fel de modern

12 *Cf.* Adolf Loos, *Sămtliche Schriften,* ed. F. Gliick, voi. 1, Wien/Munchen 1962, p. 278, p. 393.

ca şi simplificările inițiate de van Gogh şi Fauve în raport cu impresionismul.
Adevărul Noului, adevăr a ceea ce n-a fost încă acoperit, se plasează în absența intenției. El intră astfel în contradicție cu reflecția, motor al Noului, şi îi conferă o putere secundă. El este opusul conceptului său filozofic uzual, de pildă al doctrinei schilleriene a Sentimentalului, ce se reduce la a încărca operele cu diverse intenții. Reflecția secundă sesizează procedura, limbajul operei de artă în accepțiunea cea mai largă, dar vizează orbirea. Cuvîntul de ordine al absurdului, oricît ar fi de insuficient, exprimă acest lucru. Refuzul lui Beckett de a-şi interpreta operele, refuz legat de o conştiință extremă a tehnicilor, a implicațiilor conținutistice, a materialului lingvistic, nu reprezintă doar o aversiune subiectivă: cu cît avansează reflecția şi forța acesteia, cu atît se obscurizează conținutul în sine. Desigur că acest fapt nu dispensează în chip obiectiv de interpretare, ca şi cum n-ar fi nimic de interpretat; a te agăța de aşa ceva este totuna cu a te lăsa pradă confuziei pe care o creează discursul despre absurd. Opera de artă care îşi imaginează despre sine că posedă conținutul este, prin forța raționalismului, fals naivă. Poate că în aceasta constau şi limitele istorice previzibile ale lui Brecht. Confirmîndu-1 surprinzător pe Hegel, reflecția secundă reinstaurează naivitatea pe locul ocupat de conținut în raport cu reflecția primară. Din marile drame ale lui Shakespeare extragi tot atît de puțin din ceea ce se numeşte astăzi mesaj ca şi din piesele lui Beckett. Dar obscurizarea este la rîndul ei o funcție a conținutului modificat. Ca negație a ideii absolute, conținutul nu mai poate fi identificat cu rațiunea în maniera postulată de idealism; critică a atotputerniciei rațiunii, nici el nu mai poate fi multă vreme rațional, conform normelor gîndirii discursive. Obscuritatea absurdului este vechea obscuritate a Noului. Ea însăşi trebuie interpretată şi nu înlocuită prin claritatea sensului.
Categoria Noului a născut un conflict. Nu altfel decît vechea *Querelle des Anciens et des Modernes* din secolul al XVII-lea, el este un conflict între noutate şi durată. în general, operele de artă erau concepute în aşa fel încît să dureze; durata este înrudită cu însuşi conceptul lor, acela al obiectivării. Prin durată, arta protestează împotriva morții; scurta eternitate a operei este alegorie a unei eternități non-aparente. Arta este aparența a ceea ce moartea nu ajunge să atingă. Faptul că nici un fel de artă nu durează este o formulă la fel de abstractă ca şi cea despre efemeritatea lumii; ea n-are conținut decît la modul metafizic, raportînd-o la ideea învierii. Nu doar ranchiuna reacționară poate provoca teama că dorința de Nou ar înlătura durata. Efortul de a crea capodopere durabile este zdruncinat. Ceea ce denunță o tradiție poate cu greu conta pe o alta, în care ar putea subzista. In acest sens există cu atît mai puține motive cu cît, retrospectiv, o mulțime din operele care fuseseră dotate cu atributul duratei — la aceasta țintește conceptul de clasicitate - nu mai înseamnă nimic: durabilul s-a consumat şi a tras după el în viitoare şi categoria duratei. Conceptul de arhaic defineşte mai puțin o fază a istoriei artei, cît stadiul mortificării operelor. Asupra duratei lor operele n-au nici o putere; ea este garantată cel mai puțin atunci cînd ceea ce trece drept expresie a unei epoci este sacrificat pe altarul permanenței. Căci aceasta are loc pe socoteala raportului lor cu faptele concrete, singurele din care se poate constitui durata. Din intenții efemere, precum parodierea romanelor cavalereşti de către Cervantes, s-a născut *Don Quijote.* Conceptului de durată i se asociază un arhaism egiptean inutil şi mitic; ideea de durată pare să nu fi preocupat perioadele productive. Probabil că ea devine acută abia acolo unde durata este problematică, iar operele

de artă, cu sentimentul neputinței latente, se agață de ea. Se confundă germenii tainici ai supraviețuirii operei de artă cu ceea ce respingătoarele discursuri naționaliste numeau cîndva valoarea ei permanentă, ceea ce este în ele mort, formal, conformist. Categoria durabilului a sunat din totdeauna apologetic, de cînd cu lauda de sine a lui Horațiu pentru monumentul ce-1 estima a fi mai durabil decît bronzul; dar a fost străină operelor ce n-au fost ridicate grație lui Augustus, ci de dragul unei idei de autenticitate în care se adăposteşte ceva mai mult decît amprenta autoritarismului. „Şi Frumosul trebuie să piară!"[13]: iată o propoziție mai adevărată decît o presupunea Schiller. Ea priveşte nu doar operele frumoase, cele distruse, uitate sau reduse la starea de hieroglife, ci tot ce se constituie din fru-

13 Friedrich Schiller, *Sămtliche Werke,* eds. G. Fricke şi H.G. Gopfert, voi. 1, ediția a 4-a, Munchen 1965, p. 242 C.Nânie").

musețe, frumusețe care, conform ideii tradiționale despre dînsa, ar trebui să fie imuabilă, cu alte cuvinte ține de elementele formale. Să ne amintim de categoria tragicului. Ea pare a fi amprenta răului şi a morții, şi valabilă tot atîta vreme ca şi acestea. Totuşi, ea nu mai este posibilă. Acolo unde, cîndva, pedanteria esteticienilor se străduia să distingă tragicul de trist, se formulează şi condamnarea celui dintîi: afirmarea morții; ideea că în declinul finitului se iveşte infinitul; sensul suferinței. Opere de artă totalmente negative parodiază astăzi tragicul. Mai curînd decît tragică, arta este în totalitatea ei tristă, şi mai ales aceea care pare senină şi armonioasă. în conceptul duratei estetice supraviețuieşte - ca şi în multe alte lucruri - *prima philosophia,* ce se refugiază în derivate izolate şi absolutizate, după ce, ca totalitate, a trebuit să se prăbuşească. In mod clar, durata la care aspiră operele de artă este construită pe modelul proprietății tradiționale şi solide; ca şi materialul, spiritualul are a deveni proprietate, nelegiuire a spiritului împotriva lui însuşi, fără şansa de a i se putea sustrage. De îndată ce operele de artă ajung să-şi fetişizeze speranța în durată, ele suferă deja de boala ce le va omorî: stratul de inalienabil care le acoperă este acelaşi care le şi sugrumă. Anumite opere de artă de înaltă clasă ar dori să se piardă în timp înainte de a-i cădea victime; aceasta într-o ireductibilă antinomie în raport cu necesitatea obiectivării. Ernst Schoen vorbea odată despre acea inegalabilă *noblesse* a artificiilor, singura artă ce nu-şi doreşte să dureze, ci doar să strălucească o clipă şi apoi să se piardă în fum. Finalmente, artele temporale, precum teatrul şi muzica, ar trebui interpretate conform acestei idei, revanşă a unei reificări, fără de care n-ar fi şi care le şi degradează. Asemenea considerații par depăşite vizavi de mijloacele mecanice de reproducere; dar nemulțumirea față de acestea constituie poate totodată o nemulțumire față de atotputernicia născîndă a durabilității artei, tendință paralelă cu decadența duratei. Dacă arta s-ar debarasa de iluzia deja demascată a duratei, dacă, din simpatie pentru ceea ce este viu şi efemer, şi-ar integra propria efemeritate, faptul ar fi pe măsura unei concepții despre adevăr, care n-o presupune doar abstract durabilă, ci devine conştientă de sîmburele ei temporal. Fiind secularizare a transcendenței, arta ia parte, în totalitatea ei, la dialectica rațiunii. Arta s-a înarmat în confruntarea cu această dialectică cu principiul estetic al anti-artei; nici o artă nu mai este de conceput fără acest moment. Dar faptul semnifică şi că arta trebuie să-şi depăşească propriul concept, dacă doreşte să-i rămînă credincioasă. Gîndul la propria dispariție o onorează, căci astfel îşi onorează exigența de adevăr. Dar supraviețuirea artei dislocate exprimă nu doar așa-zisa *cultural lag,* ci şi mult prea lenta transformare a suprastructurii. Forța de rezistență a artei constă în aceea că materialismul aici realizat semnifică şi propria destrucție, cea a dominației intereselor materiale. în neputința ei, arta anticipează un spirit ce nu poate apare decît în acea clipă. îi corespunde o nevoie obiectivă, mizeria lumii, opusă celei subiective, ce se reduce astăzi doar la nevoia umană, ideologică, de artă; arta nu se poate crampona decît de respectiva nevoie obiectivă. Ceea ce cîndva se

producea spontan devine rezultatul unui efort şi de bună seamă că integrarea fixează astfel forțele antagonice centrifuge. Precum un vîrtej, ea aspiră diversitatea, în raport cu care arta s-a definit. Ce rămîne este unitatea abstractă, eliberată de momentul antitetic, prin care ea ajunge să devină o unitate. Cu cît integrarea este mai reuşită, cu atît se transformă ea într-o mişcare în gol; finalitatea către care tinde ajunge să coincidă cu un fel de bricolaj infantil. Forța datorită căreia subiectul estetic integrează ceea ce reuşeşte să cuprindă reprezintă concomitent şi slăbiciunea lui. El cedează unei unități față de care, din pricina abstracțiunii acesteia, rămîne înstrăinat, şi, renunțînd, îşi aruncă speranța în spațiul necesității oarbe. Dacă arta nouă, în întregul ei, poate fi înțeleasă ca o intervenție perpetuă a subiectului, deloc dispus să lase în voia lui, în manieră ireflexivă, jocul de forțe tradițional al operelor de artă, atunci intervențiilor permanente ale Eului le corespunde tendința de renunțare a acestuia din neputință, după străvechiul principiu mecanic al spiritului burghez, ce consistă în reificarea producțiilor subiective, în plasarea lor înafara subiectului şi în refuzul de a recunoaşte în acest tip de renunțări garanțiile unei obiectivități decisive şi invulnerabile. Tehnica, brațul cel lung al subiectului, este cea care, totodată, se şi îndepărtează de el. Umbra radicalismului autarhic al artei este totuna cu caracterul ei inofensiv: absolutul compoziției coloristice nu este departe de cel mai banal tapet. Radicalismul estetic trebuie să plătească pentru

Dialectica integrării şi „punctul subiectiv"

că, într-o epocă în care hotelurile americane se dotează cu tablouri abstracte d *la maniere de...*, el nu prea mai contează din punct de vedere social: şi-a pierdut cu desăvîrşire radicalismul. Printre primejdiile artei noi, cea mai rea este absența oricăror primejdii. Cu cît arta se desprinde mai mult de rețetele prefabricate, cu atît mai ferm este ea redusă la acea dimensiune care o scoate la capăt fără a apela la ceea ce i-a devenit străin şi îndepărtat, anume la punctul subiectivității pure, proprie fiecăruia şi, în consecință, abstractă. Tendința respectivă a fost furtunos anticipată de mişcarea pornită de la aripa extremă a Expresionismului şi pînă la Dada. Dar declinul Expresionismului nu s-a datorat doar lipsei de rezonanță socială: atrofierea accesibilității, totalitatea refuzului, eşuînd în sărăcia absolută, în strigăt sau în gestul neputincios, literalmente în acel *Da-Da,* nu puteau rezista. El a devenit un amuzament atît pentru conformişti, cît şi pentru sine însuşi, în momentul în care mărturiseşte imposibilitatea obiectivării artistice, pe care o postulează însă vrînd-nevrînd fiecare manifestare artistică; ce-i mai rămîne, în defintiv, decît să strige? Dadaiştii au încercat în consecință să suprime acest postulat, iar programul succesorilor lor suprarealişti refuză arta, fără a se putea însă debarasa de ea. Adevărul lor consta în faptul că absența artei este preferabilă unei arte false, dar împotriva lor s-a răzbunat aparența absolutei subiectivități pentru-Sine, mijlocită la modul obiectiv, fără ca pe plan estetic să fi depăşit însă acest Fiind-pentru-Sine. Ea nu exprimă înstrăinarea alienatului decît prin sine însăşi. Mimesis-ul leagă arta de experiența umană individuală şi doar aceasta mai poate reprezenta experiența Fiindului-pentru-Sine. Faptul că nu se poate persista în acest punct subiectiv îşi are motivația nu doar în pierderea de către opera de artă a acelei alterități în care se obiectivează subiectul estetic. în mod evident, conceptul de durată, pe cît de ineluctabil pe atît de problematic, este incompatibil cu ideea de punct înțeleasă ca punctualitate concomitent temporală. Constatarea că, o dată cu vîrsta şi sub presiunea nevoilor materiale, expresioniştii au făcut concesii, iar dadaiştii s-au convertit sau s-au înscris în partidul comunist trebuie relativizată: artişti integri precum Schonberg ori Picasso au depăşit acest punct. Dar încă de la primele lor eforturi de a instaura o pretinsă nouă ordine li s-a presimțit, amenințătoare, dezolarea. Cu timpul ea s-a transformat într-o dificultate a artei în general. Orice progres pretins dincolo de punctul respectiv a fost obținut pînă acum cu prețul regresului adaptării la trecut şi al arbitrariului unei ordini instaurate prin ea însăşi. Cu o anumită satisfacție s-a reproşat în ultimii ani lui Samuel Beckett repetitivitatea concepției sale; reproşul el 1-a întîmpinat cu un aer provocator. Conştiința sa, aceea a

exigenței de a continua, ca şi aceea a imposibilității ei, era corectă. Gestul de a bate pasul pe loc la sfîrşitul lui *Godot*, figura fundamentală a întregii sale opere, constituie reacția cea mai potrivită la respectiva situație. Replica este de o violență categorică. Opera lui Beckett este extrapolare a Kmpos-ului negativ. Plenitudinea momentului se perverteşte într-o repetiție fără de sfîrşit, în convergență cu neantul. Povestirile sale, pe care le numeşte, sardonic, romane, oferă tot atît de puține descrieri obiective ale realității sociale, pe cît de puțin reprezintă - conform unei neînțelegeri foarte răspîndite - raporturi umane fundamentale, reduse la un minimum existențial, ce subzistă *in extremis.* Este însă adevărat că aceste romane ating straturi fundamentale ale experienței *hic et nune,* experiență a existenței aşa cum se prezintă ea, pe care le antrenează într-o paradoxală dinamică a suspensiei. Ele sînt marcate atît de deficitul motivat obiectiv al obiectului, cît şi de consecințele acestui deficit, de sărăcirea subiectului. Se trage o linie finală sub toate montajele şi documentarele, sub tentativele de a se debarasa de iluzia unei subiectivități dătătoare de sens. Chiar şi acolo unde realitatea se strecoară, în zone unde pare să refuleze ceea ce realizase cîndva subiectul poetic, ea rămîne suspectă. Disproporția sa în raport cu subiectul depotențat, care o face absolut incomensurabilă în experiență, o de-reali-zează cu atît mai mult. Surplusul de realitate constituie declinul ei; procedînd la destrucția subiectului, ea se sinucide; această tranziție nu este decît tenta artistică a anti-artei. Ea este propulsată de Beckett pînă la anihilarea evidentă a realității. Cu cît o societate devine totală, cu cît se reduce ea la un sistem univoc, cu atît operele, ce înmagazinează experiența acelui proces, se transformă în alteritatea respectivei societăți. Mijlocind aici conceptul de abstracție în sensul cel mai lax posibil, el semnalizează retragerea din lumea obiectivă, acolo unde din ea n-a mai rămas nimic altceva decît *caput*

Dialectica integrării şi „punctul subiectiv"

mortuum. Arta nouă este la fel de abstractă pe cît au devenit de fapt relațiile dintre oameni. Tot aşa, nici categoriile Realismului şi Simbolismului nu mai au căutare. Deoarece vraja realității exterioare asupra subiecților şi formelor lor de reacție a devenit absolută, opera de artă i se poate opune doar prin aceea că se constituie ca o omologie a ei. In acel punct zero unde, precum mulțimea de forțe din universul infinitezimal al fizicii, funcționează proza lui Beckett, țîşneşte o lume secundară de imagini, pe cît de tristă, pe atît de bogată, concentrat de experiențe istorice care, în nemijlocirea lor, nu acced însă pînă la elementul determinant, golirea de conținut a subiectului şi a realității. Starea de sărăcie şi deteriorare a acestei lumi imaginare este amprenta, negativul lumii administrate, în acest sens este Beckett realist. Chiar şi în ceea ce numim, cu un termen vag, pictură abstractă, supraviețuieşte ceva din tradiția pe care ea o elimină; ea se aplică, pare-se, la acel ceva pe care îl percepem la pictura tradițională şi datorită căruia îi considerăm produsele drept tablouri şi nu copii a altceva. Arta împlineşte declinul concreteții, declin pe care realitatea nu-1 acceptă, deşi aici concretul nu mai constituie decît masca abstractului, particularul determinat, simplu exemplar reprezentativ şi falsificator al universalului, identic cu ubicuitatea monopolului. Ascuțişul ei se întoarce astfel împotriva întregii arte tradiționale. Este suficient să prelungim puțin linia realității empirice pentru a constata că aşa-zisul concret nu mai serveşte decît la cumpărarea a ceva, în măsura în care acel ceva se lasă diferențiat, identificat şi reținut. Experiența este golită de substanță; nici una, fie şi sustrasă atingerii nemijlocite a comerțului, nu scapă de coroziune. Ceea ce se produce în economie, concentrarea şi centralizarea, ceea ce aspiră dispersia şi lasă existențele independente doar pe seama statisticilor profesionale, se insinuează pînă în cele mai subtile inervații ale spiritului, deseori fără ca aceste determinări să poată fi recunoscute. Mincinoasa personalizare politicianistă, pălăvrăgeala despre oameni în plină neomenie corespund pseudo-individualizării obiective; dar pentru că nu există artă fără individuație, aceasta devine pentru ea o povară insuportabilă. Aceeaşi configurație a lucrurilor capătă o altă turnură prin observația că starea actuală a artei este ostilă față de ceea ce, în jargonul autenticității, se

numeşte mesaj. Intre-

barea plină de miez ce se pune în dramaturgia redegistă: Ce vrea să spună dînsul? este suficientă pentru a-i înfricoşa pe autorii apostrofaţi, dar este absurdă pentru oricare din piesele lui Brecht, al cărui program constă, în definitiv, în a pune în mişcare procesul de reflecție, şi nu în a formula sentințe; sintagma de teatru dialectic n-ar avea altfel nici un sens. încercările lui Brecht de a ucide nuanțele subiective şi tonalitățile intermediare printr-o obiectivitate conceptuală riguroasă sînt artificii, mijloace stilistice în cele mai bune dintre lucrările sale şi nu un gen de *fabula docet;* este dificil de ştiut cu precizie ce vrea să spună autorul în *Galilei* sau în *Omul cel bun din Sîciuan*, nemaivorbind de obiectivitatea construcției, ce nu coincide defel cu intenționalitatea subiectivă. Alergia față de valorile expresive, predilecția lui Brecht, construită printr-o neînțelegere, pentru tipul de formulări în stil de proces verbal ale pozitiviştilor, este la rîndul ei o formă expresivă, elocventă ca negație a celorlalte. Pe cît de puțin poate fi arta limbaj al sentimentului pur, ceea ce n-a fost niciodată, sau a sufletului ce se afirmă, tot atît de puțin participă la întrecerea de a acumula cunoaşterea în sensul obişnuit, cum se întîmplă de pildă în reportajul social, ca un fel de invitație la cercetarea empirică. Spațiul rămas operelor de artă între barbaria discursivă şi edulcorarea poetică nu este cu nimic mai vast decît punctul indiferent în care s-a instalat Beckett.
Relația cu Noul are drept model copilul ce încearcă la pian un acord insolit, pînă în acea clipă nicicînd auzit. Dar acordul a existat dintotdeauna, posibilitățile de combinare sînt limitate, şi totul ține, de fapt, de claviatură. Noutatea este totuna cu dorul de noutate, şi niciodată ea însăşi, de unde şi suferința oricărui Nou. Ceea ce se autoconsideră drept utopie rămîne negație a existentului şi totodată dependent de el. In centrul antinomiilor actuale se află faptul că arta trebuie şi vrea să fie utopie, şi aceasta cu atît mai mult cu cît raportul real de forțe este în defavoarea utopiei; dar şi că, pentru a nu trăda utopia prin aparență şi consolare, utopia îi este interzisă. Dacă utopia artei s-ar realiza vreodată, acesta ar fi sfîrşitul ei temporal. Hegel a fost cel dintîi care a recunoscut această implicație în chiar conceptul de artă. Faptul că profeția sa nu s-a realizat se datorează, paradoxal, optimismului său istoric. El a trădat utopia, construind existentul ca şi cum ar fi fost utopie, cu alte cuvinte Ideea absolută. împotriva doctrinei lui Hegel, după care spiritul universal s-ar afla deasupra formei artistice, se afirmă o alta, ce-i aparține deasemenea, ce anexează arta existenței contradictorii, persistînd în contra oricărei filozofii afirmative. Este ceea ce dovedeşte la modul frapant arhitectura: dacă, din dezgust față de formele funcționale şi conformismul lor total, fantezia ar fi lăsată în totală libertate, ea ar cădea imediat pradă kitschului. Arta, tot atît de puțin ca şi teoria, nu este capabilă să concretizeze utopia, şi nici măcar în chip negativ. Noul ca criptogramă este imagine a decadenței; doar prin negativitatea ei absolută, arta poate exprima inexprimabilul, utopia. în această imagine se întîlnesc toate stigmatele a ceea ce, în arta nouă, este dezgustător şi oribil. Prin neîmpăcatul refuz al iluziei concilierii, arta o menține pe aceasta în chiar sînul non-conciliabilului, conştiință autentică a unei epoci, unde posibilitatea reală a utopiei - cum că pămîntul, în funcție de forțele de producție, ar putea fi aici şi acum, nemijlocit, paradisul - se conjugă paroxistic cu posibilitatea totalei catastrofe. în imaginea acesteia din urmă - nu ca reproducere, ci în codul virtualității ei - trăsătura magică a celei mai îndepărtate istorii a artei reapare sub vraja malefică a totalității, ca şi cum, prin imaginea sa, ar fi dorit să împiedice catastrofa evocînd-o. Tabu-ul ce apasă asupra finalității istoriei reprezintă unica legitimare a ipostazei prin care Noul se compromite în plan politic şi practic, cea a apariției sale ca scop în sine.
Ascuțişul pe care arta îl îndreaptă împotriva societății este şi el de natură socială, reacție la presiunea surdă a unui *body* social, înrudit, ca şi progresul intraestetic - progres al forțelor de producție, cu precădere al tehnicii -, cu progresul forțelor de producție extraestetice. Din cînd

în cînd se întîmplă că, eliberate, forțele de producție estetice reprezintă acea eliberare reală, pe care relațiile de producție îndeobşte o împiedică. Opere de artă organizate de subiect pot realiza, *tant bien que mal,* ceea ce societatea organizată înafara subiectului nu permite; deja urbanismul se află în întîrziere față de proiectul unei mari construcții artistice dezinteresate de un scop anume. Antagonismul ce apasă asupra conceptului de tehnică, antago-

Artă modernă şi producție industrială

nism între un pol determinat intraestetic şi altul ce se desfăşoară înafara operelor de artă nu trebuie absolutizat. El are o origine istorică şi poate să dispară. Astăzi există posibilitatea de a produce la modul artistic în electronică, şi aceasta cu ajutorul naturii specifice a unor media inițial extra-estetice. Saltul calitativ de la mîna ce desenează un animal pe pereții cavernelor pînă la aparatul ce face să apară reproduceri, simultan şi în nenumărate locuri, este evident. Dar obiectivarea desenului din caverne vizavi de ceea ce vederea umană înregistrase nemijlocit conține, la modul potențial, procedeul tehnic ce produce detaşarea sa de actul subiectiv al văzului. Destinată unui public de masă, fiecare operă este, deja ca idee, propria sa reproducere. Observația că Benjamin, procedînd la dihotomia dintre opera de artă auratică şi cea tehnologică, a accentuat diferența în detrimentul momentului care le uneşte pe cele două, ar putea constitui critica dialectică a teoriei sale. Fără îndoială că noțiunea de modernitate se situează cronologic cu mult înaintea modernității în ipostaza de categorie istorico-filozofică; doar că aceasta din urmă nu este cronologică, ci coincide cu postulatul lui Rimbaud asupra unei arte produse de o conştiință hiper-avansată, artă în care procedurile cele mai avansate şi mai diferențiate se împletesc cu experiențele cele mai avansate şi mai diferențiate. Acestea sînt, prin natura lor socială, critice. O asemenea modernitate trebuie să fie capabilă să se măsoare cu era industrială şi nu doar s-o trateze ca temă. Propriu-i comportament şi limbajul ei formal trebuie să reacționeze spontan la situația obiectivă; reacția spontană ca normă circumscrie un paradox peren al artei. Deoarece nimic nu poate scăpa experienței directe a situației, nu contează cîtuşi de puțin ceea ce-şi ia aerul că i s-ar putea sustrage. Multe opere autentice ale modernității evită, din mefiență față de arta maşinistă ca pseudomorfoză, tematica industrială, dar, negată prin reducția toleratului şi printr-o construcție mai exactă, aceea se afirmă cu atît mai puternic; aşa se întîmplă la Klee. Acest aspect al modernității a cunoscut schimbarea la fel de puțin ca şi rolul industrializării în a determina procesul vital al omenirii, fapt ce-i conferă deocamdată conceptului estetic de modernitate o invariantă singulară. Desigur că dinamicii istorice nu-i acordă cu nimic mai puțin spațiu decît o face modul de producție industrial însuşi, care a evoluat în ultima sută de ani de la tipul de fabrică a secolului al XlX-lea, trecînd prin producția de masă, pînă la automatizare. Momentul conținutis-tic al artei moderne îşi extrage forța din faptul că procedeele considerate drept cele mai avansate ale producției materiale şi ale organizării ei nu-şi limitează efectele la domeniul din care provin nemijlocit. într-o manieră pe care sociologia abia dacă o mai evaluează corect, ele penetrează pînă în sfere de viață foarte depărtate, pînă în zona experienței subiective, ce le ignoră şi continuă să-şi păzească teritoriul rezervat: modernă este arta care, potrivit modalității sale de experiență şi totodată ca expresie a crizei experienței, absoarbe ceea ce industrializarea a produs sub presiunea relațiilor de producție dominante. Faptul implică un canon negativ, interdicția a ceea ce modernitatea neagă în experiență şi tehnică; iar această negație determinată devine cumva, la rîndul ei, canonul a ceea ce trebuie făcut. Că această modernitate reprezintă mai mult decît un vag spirit al vremii sau o formă de a fi *up to date* ține de descătuşarea forțelor de producție. Ea este concomitent socialmente determinată, prin conflictul cu relațiile de producție, ca şi la nivel intraestetic, ca înlăturare a elementelor uzate şi a procedeelor tehnice depăşite. Modernitatea se va opune mai curînd spiritului dominant de oricînd, ceea ce, dealtfel, trebuie să facă şi astăzi; tocmai pentru că se înfățişează consumatorilor de cultură convinşi în haina unei seriozități demodate, modernitatea artistică

radicală pare cu atît mai extravagantă. Esența istorică a întregii arte nu se exprimă nicăieri altundeva mai emfatic decît în irezistibilitatea calitativă a modernității; trimiterea la invențiile din producția materială nu ține de o simplă asociație de idei. Opere de artă importante tind să desființeze programatic tot ce, în epoca lor, nu se ridică la propriile standarde. Resentimentele pe care le suscită din acest motiv constituie desigur una dintre cauzele pentru care un număr atît de mare de oameni cultivați se delimitează de modernitatea radicală, şi pentru care forța istorică destructivă a modernității este asimilată dezagregării a ceea ce posesorii de cultură țin cu disperare să păstreze. Modernitatea este şubredă altfel decît o vrea clişeul, aşadar nu acolo unde, conform frazeologiei acestuia, merge prea departe, ci acolo unde n-a mers destul de departe, acolo unde operele sînt vulnerabile din lipsă de consecvență cu sine. Doar operele care, la un moment dat, se expun direct au parte de şansa supraviețuirii, dacă ea mai există cumva, şi nu acelea care, din teama de efemer, se compromit cu trecutul. Renaşterile unei arte moderne moderate, cultivate de conştiința restaurativă şi cei interesați în ea, eşuează chiar şi în ochii şi urechile unui public cîtuşi de puțin avangardist.
Conceptul material al modernității se află la originea utilizării conştiente a mijloacelor sale, în contra iluziei unei esențe organice a artei. Şi pe acest teren, producția materială şi cea artistică converg. Necesitatea de a merge pînă la extremă provine dintr-o asemenea raționalitate în raport cu materialul, şi nu din vreo întrecere pseudoştiințifică cu raționalizarea lumii desacralizate. Ea distinge în chip categoric modernitatea materială de tradiționalism. Raționalitatea estetică pretinde ca fiecare mijloc artistic să fie, în sine şi în funcțiunea sa, în aşa fel determinat încît să împlinească ceea ce nici unul din mijloacele tradiționale nu poate atinge. Oferta extremă vine dinspre tehnologia artistică, şi nu în primul rînd din partea conştiinței rebele. Modernitatea moderată este contradictorie în ea însăşi, deoarece frînează raționalitatea estetică. Faptul că fiece element îndeplineşte într-o construcție estetică exact ceea ce trebuie să îndeplinească, coincide nemijlocit cu modernitatea ca deziderat: arta moderată i se sustrage, pentru că îşi alege mijloacele dintr-o tradiție reală sau fictivă, atribuindu-i o putere pe care aceasta n-o mai deține. Cînd modernii moderați îşi pledează onestitatea, care, chipurile, i-ar împiedica să se aservească modelor, gestul este necinstit vizavi de facilitățile de care beneficiază. Pretinsa nemijlocire a comportamentului lor artistic este, de fapt, completamente mijlocită. Stadiul socialmente cel mai avansat al forțelor de producție - dintre care una este conştiința - determină stadiul problemei din interiorul monadelor estetice. în chiar structura lor, operele de artă prefigurează zona unde trebuie căutat răspunsul la aceasta, răspuns pe care nu-1 pot însă da fără intervenția dinafară; este vorba de o tradiție legitimă a artei. Orice operă importantă lasă urme în materia şi tehnica sa, iar a merge pe făgaşul lor constituie adevăratul program al modernității, cu totul altul decît a adulmeca aerul modelor. El se concretizează în momentul critic. Acele urme lăsate în materie şi tehnică, de care se fixează fiecare operă calitativ nouă, sînt cicatrici, punctele unde

operele precedente au eşuat. Tratîndu-le, noua operă se întoarce împotriva celor care au lăsat urmele respective; ceea ce istorismul tratează drept chestiune a generațiilor în artă se referă la acest fenomen, şi nu la modificarea vreunui sentiment vital pur subiectiv şi nici la schimbarea stilurilor dominante. *Agon-u*\ tragediei greceşti îl mai recunoştea; abia pantheonul culturii neutralizate a mințit în aceasta privință. Ceea ce reprezintă conținutul de adevăr al operelor de artă fuzionează cu cel critic. De aceea, ele se şi critică reciproc. Acest fapt, şi nu continuitatea istorică a dependențelor lor, leagă operele de artă unele de altele; „o operă de artă este duşmanul de moarte a celeilalte"; unitatea istoriei artei este figura dialectică a unei negații determinate. Şi nu altfel serveşte ea ideea de conciliere. Felul, aproape independent de producțiile lor particulare, în care artiştii activi într-un anume gen se consideră ca o comunitate de muncitori clandestini oferă o idee, chiar dacă debilă şi impură, despre o asemenea

unitate dialectică.

Dacă, în realitate, negația negativului nu reprezintă cîtuşi de puțin o poziție anume, în domeniul estetic ea nu este privată totalmente de adevăr: în procesul de producție subiectiv, forța negației imanente nu este atît de încătuşată precum în exterior. Artişti de o extremă sensibilitate a gustului ca Stravinsky şi Brecht au subminat gustul în numele gustului; dialectica a ajuns să-1 acapereze; faptul că se depăşeşte pe sine însuşi constituie totodată adevărul său. Datorită elementelor estetice din culise, opere de artă realiste din secolul al XlX-lea s-au dovedit uneori mai substanțiale decît altele care, în nume propriu, au onorat idealul purității artei; Baudelaire 1-a admirat pe Manet şi a luat partea lui Flaubert. Din punctul de vedere al picturii pure, Manet este incomparabil superior lui Puvis de Chavanne; comparația dintre ei frizează comicul. Greşeala estetismului a fost una de ordin estetic: el a confundat conceptul cu realizarea lui. In canonul interdicțiilor se concentrează idiosincraziile artiştilor, dar, pe de altă parte, ele capătă valoare de obligație obiectivă, în aşa fel încît, din punct de vedere estetic, particularul coincide realmente cu universalul. Căci comportamentul idiosincratic, inițial inconştient şi sie însuşi deloc transparent din punct de vedere teoretic, constituie sedimentul unor reacții colective. Kitsch-ul este un concept idiosincratic, în aceeaşi măsură obligatoriu cît indefinibil. Faptul că arta are a reflecta astăzi asupra ei însăşi înseamnă şi că ar trebui să devină conştientă de propriile-i idiosincrazii, articulîndu-le. în consecință, arta se apropie de alergia împotriva ei înseşi; chintesență a negației determinate pe care o exercită, ea este propria ei negație. în corespondențele cu trecutul, ceea ce reapare reprezintă ceva diferit din punct de vedere calitativ. Distorsiunile siluetelor şi fețelor umane în sculptura şi pictura modernă evocă *prima vista* forme arhaice, unde reproducerea oamenilor în formele de cult fie că nu era voită, fie nu se putea realiza cu tehnica disponibilă în epocă. Dar există o diferență radicală între ipostaza în care arta, deja stăpînă pe experiența imitației, o neagă, precum se sugerează prin termenul de deformare, şi cea în care ea se situează dincolo de categoria imitației; pentru estetică, această diferență cîntăreşte mai greu decît asemănarea. Este dificil de conceput ca arta, după ce a trecut odată prin experiența heteronomă a imitației, să uite de ea şi să se reîntoarcă la ceea ce a negat în chip determinat şi motivat. Fără îndoială că nu este cazul să se ipostazieze interdicțiile de origine istorică; altfel apar reacții de genul celor practicate de modernii din spița lui Cocteau, ce scot din mînecă printr-o scamatorie ceea ce se află momentan sub interdicție, dîndu-1 drept proaspăt şi desfătîndu-se cu violarea tabu-urilor moderne, aceasta din urmă considerată la rîn-dul ei ca gest specific modernității; în acest mod, modernitatea se transformă în reacție la modernitate. Problemele, nu categoriile pre-problematice sau soluțiile, sînt cele care revin mereu. Bătrînul Schonberg ar fi declarat, după o mărturie credibilă, că armonia nu s-ar mai afla la ordinea zilei. Desigur că nu putea să prevadă că s-ar putea reveni, într-o bună zi, la acordurile perfecte, pe care, datorită extinderii materiei muzicale utilizate, tot el le-a eliminat ca fiind cazuri speciale deja uzate. A rămas deschisă însă întrebarea cu privire la dimensiunea simultanului în ansamblul muzicii, chestiune considerată drept simplu efect, irelevantă şi virtual aleatorie; muzicii i-a fost retrasă una din dimensiuni, cea a consonanței expresive în sine, şi nu în ultimul rînd de aceea materialul a sărăcit în ciuda nemăsuratei sale bogății. Nu este vorba de recuperarea acordurilor perfecte sau a altor elemente din tezaurul tonal; pe de altă parte, dacă împotriva cuantificării totale în muzică se vor ridica din nou forțe favorabile calitativului, nu este

exclus ca dimensiunea verticală să revină „la ordinea zilei", în sensul că acordurile ar putea fi iarăşi ascultate, cîştigînd acum valențe specifice. Acelaşi lucru se poate prezice şi în legătură cu contrapunctul, şi el dispărut în procesul integrării oarbe. Pe de altă parte, nu trebuie neglijate riscurile unui abuz reacționar; redescoperita armonie, oricum ar fi, se pretează la tendințe armonizante; este suficient să ne imaginăm doar cît de facilă poate fi, pornind de la

dorința nu mai puțin fondată de a reconstrui liniile monodice, resurecția aceleia a cărei absență inamicii noii muzici o regretă la modul penibil: melodia. Interdicțiile sînt în acelaşi timp delicate şi severe. Teza după care echilibrul n-ar fi plauzibil decît ca rezultantă a unui joc de forțe şi nu ca proporționalitate perfectă lipsită de tensiuni, implică interdicția întemeiată asupra acelor fenomene estetice, pe care Bloch le-a asemuit în *Geist der Utopie* cu forma covoarelor, iar interdicția acționează retrospectiv, ca şi cum ar fi invariantă. Nevoia de echilibru, chiar eludată şi negată, persistă însă. Mai curînd decît încercarea de a rezolva antagonismele, arta exprimă astăzi la modul negativ, şi la mare distanță de ele, puternice tensiuni. Normele estetice, în ciuda stringenței lor istorice, nu țin pasul cu viața concretă a operelor de artă; ele participă totuşi la cîmpurile magnetice din interiorul acelora. în schimb, nu serveşte la nimic să aplici normelor un index temporal exterior; dialectica operelor de artă evoluează între asemenea norme, inclusiv şi mai cu seamă cele mai avangardiste, şi structura lor specifică.
Nevoia de a risca se actualizează în ideea experimentalului care, totodată, transpune din ştiință în artă maniera de a utiliza conştient materialele, în opoziție cu concepția despre procedura organic inconștientă. Actualmente, cultura oficială acordă un spațiu special pentru ceea ce cu mefiență declară a fi experiment, sperînd pe jumătate în eşecul lui, experiment pe care, prin chiar acest gest dealtfel, îl neutralizează. Artă care să nu experimenteze nu mai este realmente posibilă. Atît de crasă a devenit disproporția dintre cultura dominantă şi nivelul forțelor de producție: din punct de vedere social, ceea ce decurge logic de aici se manifestă ca o poliță neacoperită asupra viitorului, iar arta lipsită de acoperire socială nu este cîtuşi de puțin sigură de propria-i validitate. De cele mai multe ori, experimentul, ca încercare a posibilităților, cristalizează

cu precădere tipuri şi genuri, reducînd cu uşurință opera concretă la rangul de caz tipic: este unul din motivele îmbătrînirii artei noi. Desigur că în estetică nu trebuie să deosebeşti între mijloace şi scopuri; în schimb, experimentele, interesate cumva prin chiar natura lor de mijloace, te lasă să nădăjduieşti zadarnic la scopuri. în plus, conceptul de experiment a devenit echivoc în ultimele decenii. Dacă în anii '30 el mai desemna tentativa, filtrată de conştiința critică, a unei opoziții la ire-flexiva continuitate a producerii în artă, i s-a adăugat faptul că operele ar urma acum să conțină trăsături imprevizibile în procesul producerii; în mod subiectiv, artistul va fi surprins de propriile creații. Arta ajunge să conştientizeze astfel un moment existînd dintotdeauna, pus în evidență de Mallarme. Imaginația artiştilor n-a fost niciodată în stare să cuprindă tot ce ei au produs. Artele combinatorii, de pildă *ars nova* şi cele ale olandezilor, au infiltrat muzica Evului Mediu tîrziu cu efecte care, se pare, au depăşit viziunea subiectivă a compozitorilor. O combinatorică pe care artiştii şi-au impus s-o trans-mită, ca alienați, prin imaginația lor subiectivă, a fost esențială pentru evoluția tehnicilor artistice. Dar creşte şi riscul ca produsele să coboare sub nivelul unei imaginații inadecvate ori sărace. Riscul este acela al regresului estetic. Locul unde spiritul artistic se ridica deasupra banalului Fiind este Ideea ce nu capitulează în fața existenței pure şi simple a materialelor şi a procedeelor. De la emanciparea subiectului încoace, mijlocirea de către acesta a operei nu mai poate avea loc înafara regresului spre o nefastă obiectualitate. Ceea ce deja teoreticieni ai muzicii din secolul al XVI-lea au observat. Pe de altă parte, numai încăpățînarea a putut nega funcțiunea productivă a elementelor non-imaginate, „surprinzătoare", în diverse arte moderne, precum în *action painting* sau în muzica aleatorie. Faptul că întreaga imaginație posedă o marjă de indeter-minare, dar că, totuşi, această marjă nu se opune cu totul imaginației, ar putea oferi contradicției o soluție. Atîta vreme cît Richard Strauss a mai scris încă opere relativ complexe, nici măcar virtuozul nu-şi putea imagina exact fiecare sunet, fiecare timbru, fiecare acord; se ştie şi că inclusiv compozitorii cu auz foarte fin sînt în general surprinşi cînd

îşi aud orchestra. Dar o asemenea imprecizie, incapacitatea auzului, invocată şi de Stockhausen, de a deosebi sau chiar de a-şi imagina
în ciorchinii de sunete pe fiecare dintre ele, este înscrisă în precizie, ca aspect şi nu ca totalitate a acesteia. în jargonul muzicienilor: trebuie ştiut exact dacă ceva sună, şi doar în anumite limite cum sună. Aceasta lasă o marjă surprizelor, celor dorite, ca şi celor care pretind corecții; ceea ce survine la fel de devreme ca şi *imprevu-ul* lui Berlioz, nu este neprevăzut doar pentru ascultător, ci un dat obiectiv; şi pe de altă parte anticipabil. în experiment trebuie respectat, dar şi stăpînit subiectiv, momentul înstrăinării de sine: abia cînd este dominat, el poate depune mărturie despre cum este să fii liber. Adevăratul motiv al riscului tuturor operelor de artă nu-1 reprezintă însă stratul lor contingent, ci din contra, faptul că toate trebuie să meargă pe urmele pîlpîirii imanentei lor obiectivități, fără vreo garanție că forțele de producție, spiritul artistului şi procedeele sale ar fi la înălțimea respectivei obiectivități. Dacă o asemenea garanție ar exista, fireşte că ea ar ține deoparte Noul, care, la rîndul său, ține de obiectivitatea şi coerența operelor de artă. Ceea ce la arta fără iz idealist se poate numi seriozitate este patosul obiectivitătii, care îi deschide individului contingent ochii asupra a ceea ce reprezintă mai mult şi altceva decît el în a sa insuficiență istoriceşte necesară. Riscul operelor de artă participă la această imagine a morții în sfera lor proprie. Dar respectiva seriozitate este relativizată prin aceea că autonomia estetică persistă înafară acelei suferințe, a cărei imagine este şi care îi conferă seriozitate. Ea nu este doar ecoul suferinței, ci şi o atenuare a ei; forma, organon al seriozității ei, este concomitent şi unul al neutralizării suferinței. Ea intră astfel într-o dilemă insolubilă. Exigența unei responsabilități totale a operelor de artă augmentează povara vinovăției lor; de aceea ea trebuie situată în contrapunct cu exigența antitetică a iresponsabilității. Aceasta din urmă trimite la elementul ludic, fără de care nici arta şi nici teoria nu pot fi concepute. Ca joc, arta încearcă să-şi ispăşească aparența. Ca orbire, ca *spleen,* arta este oricum iresponsabilă, dar fără *spleen* nu este deloc. Arta unei absolute responsabilități ajunge la sterilitatea al cărei aer rareori lipseşte împrejurul operelor riguros organizate; absoluta iresponsabilitate le devalorizează pînă la nivelul *fun;* o sinteză este exclusă prin chiar propriul concept. Ambivalent a devenit şi raportul față de demnitatea de altădată a artei, cu ceea ce se numeşte la Holderlin „nobilul

geniu de o seriozitate superioară"[14]. Față de industria culturală, arta îşi păstrează respectiva demnitate; o ilustrează şi numai două măsuri dintr-un cvartet de Beethoven, pe care le auzi, învîrtind butoiml radioului, între puhoiul tulbure a două şlagăre. Din contra, arta modernă dîndu-şi aere demne ar fi iremediabil confiscată de ideologie. Ea ar trebui să se pună în scenă, să pozeze şi să se dea drept^ altceva decît ce poate fi, numai pentru a sugera demnitatea. în fond, însăşi seriozitatea ei o determină să se debaraseze de atari pretenții, deja definitiv compromise de religia wagneriană a artei. Un ton solemn ar condamna operele de artă la ridicol, în aceeaşi măsură ca şi alura de putere şi majestate. Desigur că arta nu poate fi concepută fără acea forță subiectivă ce dă formă, dar ea n-are nimic de-a face cu gestul de forță în expresia operelor. Chiar şi din perspectiva subiectivității, o asemenea forță este compromisă. In ceea ce o priveşte, arta este concomitent o componentă a forței şi a slăbiciunii. Sacrificarea necondiționată a demnității poate deveni în opera de artă organon al propriei forțe. Cîtă forță i-a trebuit oare lui Verlaine, odraslă de burghezi bogată şi extrem de înzestrată, pentru ca să-şi dea drumul, pentru a decade pînă la a deveni instrumentul pasiv şi amețit al poeziei? Să-i reproşezi, aşa cum a îndrăznit s-o facă Ştefan Zweig, că ar fi fost un tip fără vlagă, nu este doar meschin, ci trădează opacitatea față de varietatea comportamentului productiv: fără slăbiciunea sa, Verlaine ar fi fost completamente incapabil să-şi scrie nu doar poemele cele mai frumoase, ci şi pe cele mai puțin reuşite, vîndute de dînsul pe nimic ca *rate.*

Pentru a subzista între extremele şi laturile cele mai întunecate ale realității, operele de artă, cele care nu vor să se vîndă pentru a consola, trebuie să facă în aşa fel încît să semene acestei realități. Arta radicală înseamnă astăzi o artă întunecată, pe fond negru. Multe producții contemporane se descalifică ignorînd această premiză şi bucurîndu-se în chip pueril de culoare. Idealul negrului este din punct de vedere conținutistic unul dintre cele mai importante impulsuri veni-

14 Friedrich Holderlin, *Sămtliche Werke (Kleine StuttgarterAusga.be),* voi. 2: *Gedichte nach 1800,* ed. F. BeiBner, Stuttgart 1953, p. 3 CGesang des Deutschen").

te dinspre abstracție. Poate că, dealtfel, jocurile de culori şi sonorități curente reacționează la sărăcirea pe care un asemenea ideal o implică; poate că într-o zi arta va aboli acest comandament fără să-1 trădeze, aşa cum o va fi simțit probabil Brecht cînd a scris versurile: „Ce fel de vremuri sînt acestea, cînd / o conversație despre copaci este aproape o crimă / deoarece ea cuprinde şi tăcerea asupra atîtor nelegiuiri!"[15]. Arta denunță prisosul de sărăcie prin propria-i sărăcie voluntară; dar ea denunță şi asceza, pe care n-o poate adopta pur şi simplu ca normă. Prin sărăcirea mijloacelor pe care o antrenează cu sine idealul negrului, şi o dată cu el obiectivitatea în întregul ei, sărăcesc şi toate cele scrise, pictate sau compuse; artele de avangardă împing această sărăcire pînă la limitele amuțirii. Bineînțeles că acea lume, care, potrivit versului baudelairian, şi-a pierdut parfumul şi apoi culorile[16], şi le-ar putea recupera prin artă doar într-un scenariu naiv. Acest lucru şubrezeşte şi mai mult posibilitatea artei, fără a o nărui însă. Dealtfel, deja pe vremea primului romantism, un artist ca Schubert, ce va fi mai tîrziu atît de exploatat de afirmativitate, se întreba dacă muzica poate fi vreodată veselă. Nedreptatea pe care o comite întreaga artă veselă, şi mai cu seamă cea dedată divertismentului, este una la adresa morților, a suferinței acumulate şi mute. Cu toate acestea, arta neagră are trăsături care, dacă ar fi irevocabile, ar pecetlui disperarea istorică; atîta vreme cît lucrurile se pot schimba, pot fi şi acestea efemere. Ceea ce hedonismul estetic, supraviețuitor al catastrofelor, reproşează acelui postulat al întunericului ridicat de suprarealişti, sub firma umorului negru, la rang de program, ca fiind o perversiune: anume faptul că momentele cele mai întunecate ale artei pot provoca o reacție precum plăcerea, nu reprezintă altceva decît că arta şi o conştiință corectă a acesteia pot descoperi fericirea doar în aptitudinea de opune rezistență. Această fericire iradiază dinlăuntrul ei înspre fenomenul sensibil. Tot aşa cum în operele de artă izbutite spiritul lor se împărtăşeşte pînă şi fenomenelor celor mai recalcitrante, oferindu-le salvarea în

15 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke,* Frankfurt am Main 1967, voi. 9, p. 723 („An die Nachgeborenen").
16 *Cf.* Charles Baudelaire, *CEuvres completes,* eds. Y. G. Le Dantec şi C. Pichois, Paris 1961, p. 72 („Le Printemps adorable a perdu son odeur!").

manieră sensibilă, şi tenebrele exercită, de la Baudelaire încoace, o atracție nu mai puțin sensibilă, ca antiteză la înşelătoria practicată de fațada sensibilă a culturii. Disonanța procură mai multă plăcere decît consonanța: este replica pe măsură dată hedonismului. Tăişul, ascuțit la modul dinamic, diferențiat atît în sine, cît şi în raport cu uniformitatea afirmativului, devine atractiv; iar această atracție, nu mai puțin decît greața față de stupizenia pozitivă, conduce arta nouă într-o țară a nimănui, substituită universului locuibil. Acest aspect al modernității s-a realizat pentru prima oară în *Pierrot lunaire* al lui Schonberg, unde se contopesc, în chip cristalin, esența imaginară şi totalitatea disonanței. Negația se poate converti în plăcere, dar niciodată în pozitivitate.
Arta autentică a trecutului, constrînsă astăzi să se ascundă, nu este implicit condamnată. Marile opere aşteaptă. Ceva din conținutul lor de adevăr, greu de circumscris, supraviețuieşte

sensului metafizic; este şi motivul pentru care rămîn ele grăitoare. Unei omeniri eliberate ar trebui să-i revină moştenirea propriei preistorii iertată de păcate. Ceea ce a fost cînd-va adevărat într-o operă de artă şi a fost dezmințit de cursul istoriei se poate manifesta abia cînd s-au schimbat condițiile din pricina cărora acel adevăr a trebuit lichidat: atît de adîncă este, în sfera esteticului, relația dintre conținutul de adevăr şi istorie. Realitatea conciliată şi adevărul restituit al trecutului ar intra astfel în convergență. Tot ceea ce, din arta trecutului, a mai rămas accesibil experienței şi interpretării, reprezintă un soi de directivă, menită să conducă spre o asemenea stare de lucruri. Nimic nu garantează că ea va fi şi realizată. Tradiția nu trebuie negată în chip abstract, ci trebuie criticată, fără naivitate, în funcție de situația prezentă: în acest fel prezentul constituie trecutul. Nimic nu trebuie preluat fără un examen prealabil, sub cuvînt că ne stă la dispoziție şi, cînd-va, a însemnat ceva, dar nici nu trebuie eliminat numai pentru că aparține de trecut; singur timpul nu reprezintă un criteriu. Un bagaj considerabil de lucruri ale trecutului se revelă în chip imanent insuficient, chiar dacă operele în chestiune n-au fost la locul şi timpul lor în conştiința epocii. Insuficiențele sînt demascate de mersul vremurilor, dar aceste insuficiențe țin de calitatea obiectivă şi nu de evoluția gustului.
Tot aşa cum arta nu este o copie a subiectului, iar Hegel a avut dreptate cînd a criticat afirmația că artistul ar trebui să fie mai mult decît opera sa - nu rareori este mai puțin decît ea, ca o coajă fără miezul a ceea ce el obiectivizează în operă -, rămîne adevărat şi faptul că nici o operă de artă nu poate reuşi decît dacă subiectul însuşi îi dă consistență. Nu ține de subiect, organon al artei, sarcina de a înfrînge separația ce i-a fost impusă, şi care nu ține nici de starea de spirit, şi nici de conştiința ocazională. Dar din pricina acestei situații, arta, element al spiritului, este constrînsă în chiar constituția ei obiectivă la mijlocire subiectivă. însăşi participarea subiectivă la opera de artă este o componentă obiectivă. Desigur că momentul mimetic indispensabil artei este, ca substanță, un universal, de neatins altfel decît prin idiosincrazia indisolubilă a subiecților individuali. Dacă arta în sine este, în profunzimea ei, un comportament, atunci ea nu trebuie izolată de expresie, iar expresie fără subiect nu există. Tranziția către universalul recunoscut la modul discursiv, prin care subiectele individuale, dotate cu darul reflecției îndeosebi politice, încearcă să se sustragă atomizării şi neputinței, reprezintă, din punct de vedere estetic, o recădere în heteronomie. în ipoteza în care cauza artistului ar urma să-i depăşească propria contingență, acesta trebuie să plătească un anume preț pentru că, spre deosebire de cel care gîndeşte în manieră discursivă, nu se poate ridica deasupra sieşi-şi a limitei obiectiv fixate. Chiar dacă într-o bună zi s-ar modifica structura atomizată a societății, arta n-ar avea cîtuşi de puțin motive să-şi sacrifice ideea ei socială universalului social: interogația asupra posibilității particularului; atîta vreme cît particularul şi universalul diverg, nu există libertate. Mai curînd ea ar fi capabilă să confere particularului acel drept sesizabil astăzi din punct de vedere estetic doar în constrîngerile idiosincratice de care artistul trebuie să țină seama. Cine insistă, vizavi de enorma presiune colectivă, asupra trecerii artei prin subiect, nu trebuie şi să gîn-dească obligatoriu sub vălul subiectivismului. în pentru-Sinele estetic se ascunde un element de progres colectiv ce scapă blestemului. Orice idiosincrazie trăieşte, datorită momentului ei mimetic-preindividual, din forțe colective de care ea însăşi nu este conştientă. Pentru ca acestea să nu împingă la regres, veghează reflecția critică a subiectului, oricît de izolat ar fi el.
Gîndirea socială asupra esteticii obişnuieşte să neglijeze conceptul de forță de producție. Dar, în profunzimea procesului tehnologic, ea este subiectul; acesta s-a coagulat în tehnologie. Producțiile care îl evită şi vor totodată să se autonomizeze din punct de vedere tehnic trebuie să se corecteze în contactul cu subiectul.
Rebeliunea artei împotriva falsei ei spiritualizări - intenționate -, precum în programul unei arte corporale propus de Wedekind, este la rîndul ei una a spiritului, ce nu neagă veşnic, dar se neagă pe sine. El este însă prezent în stadiul actual al societății numai datorită acestui *principium individuationis.* Poți concepe un travaliu artistic colectiv; dar de neimaginat este

dispariția subiectivității imanente acestuia. Dacă ar fi altfel, ar fi create condițiile pentru ca acea conştiință socială să fi atins nivelul unde n-ar mai ajunge în conflict cu conştiința cea mai avansată, care, astăzi, nu poate aparține decît indivizilor. Filozofia idealist-burgheză n-a fost capabilă, nici în cele mai subtile variante ale ei, să producă în interiorul solipsismului o breşă de ordin gnoseologic. Pentru conştiința burgheză normală, teoria cunoaşterii, croită pe propria-i măsură, n-a avut nici o consecință. Arta îi apare drept ceva necesar şi nemijlocit „intersubiectiv". Această relație dintre teoria cunoaşterii şi artă trebuie răsturnată. Prin reflecția critică a Sinelui, cea dintîi poate scutura jugul solipsist, în vreme ce punctul de referință subiectiv al artei rămîne realmente ceea ce solipsismul doar s-a mulțumit să simuleze în realitate. Arta este adevărul istorico-filosofic al solipsismului, în sine fals. în artă, stadiul pe care filozofia 1-a ipostaziat în mod greşit nu poate fi voluntar depăşit. Aparența estetică este tocmai ceea ce, îna-fara sferei estetice, solipsismul confundă cu realitatea. Pentru că omite această diferență capitală, atacul lui Lukâcs la adresa artei moderne radicale devine absolut deplasat. El o contaminează cu curente filozofice realmente sau pretins solipsiste. Dar similarul reprezintă în cele două cazuri pur şi simplu contrariul. - Un moment critic la adresa tabu-ului mimetic se coagulează împotriva acelui aer călduț ce începe să treacă astăzi drept expresivitate. Emoțiile expresive produc un soi de contact pe care conformiştii îl iau în brațe cu mare entuziasm, în acest spirit a fost confiscat *Wozzeck-ul* lui Berg şi manipulat la modul reacționar împotriva şcolii lui Schonberg, ce nu-şi

Solipsism, tabu mimetic, maturitate; „meserie"

reneagă muzica în nici cea mai mică secvență. Paradoxul acestei stări de lucruri se concentrează în prefața lui Schonberg la *Bagatelele pentru cvartete de coarde* ale lui Webern, o operă expresivă pînă la extrem: el o laudă pentru că ar disprețui căldura animală. Dar o asemenea căldură este atestată şi în opere al căror limbaj 1-a respins cîndva tocmai în numele autenticității expresive. Arta demnă de acest nume se polarizează de o parte în expresivitatea refuzînd concilierea, expresivitate neatenuată şi neconsolată, ce devine construcție autonomă, iar de cealaltă în inexpresivitatea construcției, exprimînd neputința crescîndă a expresiei. - Dezbaterile asupra tabu-ului ce apasă asupra subiectului şi a expresiei privesc o dialectică a emancipării. Postulatul kantian al acesteia, cel al emancipării de sub contrîngerea infantilului, este concomitent valabil pentru rațiune ca şi pentru artă. Istoria modernității reprezintă un efort de emancipare, ca aversiune organizată şi crescîndă față de infantilismul artei, ce nu devine evident puerilă decît în funcție de criteriul unei raționalități pragmatic foarte strimte. Dar nu mai puțin se revoltă arta împotriva a înseşi acestei forme de raționalitate, care, în relația scopuri-mijloace, uită scopurile şi fetişizează mijloacele, ca şi cum ar fi scopuri. O asemenea iraționalitate ascunsă în principiul rațiunii este demascată de iraționalitatea recunoscută şi totodată, în procedurile ei, rațională, a artei. Ea evidențiază tocmai infantilismul ascuns în idealul stării adulte. Imaturitatea construită din maturitate este prototipul jocului.

In arta modernă, meseria este fundamental diferită de metodele artizanale tradiționale. Ea desemnează totalitatea facultăților prin care artistul concepe şi rupe, astfel, cordonul ombilical al tradiției. Desigur că meseria nu-şi are originea doar în opera particulară. Nici un artist nu purcede la creație recurgînd doar la proprii ochi, propriile urechi, la propriul sens al limbajului. Realizarea specificului presupune mereu calități dobîndite dincolo de influența specificării; doar diletanții confundă *tabula rasa* cu originalitatea. Acel *totum* de forțe investite în opera de artă - doar aparent pură subiectivitate -reprezintă prezența potențială a elementului colectiv în operă, direct proporțional cu forțele de producție disponibile: el conține monada fără de ferestre. Faptul apare la modul cel mai frapant în corecțiile critice ale artistului. în fiecare

îmbunătățire la care se vede constrîns, deseori în contradicție cu ceea ce el consideră a fi fost emoția primară, el lucrează ca agent al societății, indiferent la propria ei conştiință de sine. El încarnează forțele sociaLe de producție, fără a fi în mod necesar legat de constrîngerile dictate de relațiile de producție, pe care nu încetează să le critice prin natura meseriei. Pare că pentru numeroasele situații particulare cu care opera îşi confruntă autorul ar exista o mulțime de soluții, dar diversitatea acestor soluții este finită şi lesne de cuprins cu privirea. Meseria limitează infinitatea rea din opere. Ea determină în concret ceea ce, cu un concept al logicii hegeliene, s-ar putea numi posibilitatea abstractă a operelor de artă. De aceea, fiecare artist autentic este obsedat de procedurile sale tehnice; fetişismul mijloacelor are şi el parte de un moment de legitimitate.
Faptul că arta nu poate fi redusă la polaritatea indubitabilă între mimetic şi constructiv ca formulă invariantă se recunoaşte prin aceea că, dincolo de aceasta, opera de artă de calitate este obligată să concilieze cele două principii. Dar în arta modernă fructuoasă a fost tocmai cantonarea în extreme, şi nu mijlocirea; cine a năzuit către ambele, şi astfel la sinteză, n-a atins decît nivelul unui consens echivoc. Dialectica acestor momente seamănă cu cea logică în sensul că Altul se realizează în Unul şi nu undeva între ei. Construcție nu înseamnă nici corecție, nici asigurarea obiectivantă a expresiei, ci trebuie să se conformeze, fără vreun program prealabil, impulsurilor mimetice; în aceasta constă superioritatea *Erwartung-ului* lui Schonberg asupra a multe elemente din cele care o consacrau ca principiu, principiu, de altfel, al construcției; din Expresionism supraviețuiesc, în mod obiectiv, piesele unde nu intervine nici un aranjament constructiv. îi corespunde faptul că nici o construcție, formă vidă de conținut uman, nu poate fi încărcată cu expresie. Operele îşi dobîndesc expresia prin lipsă de sensibilitate. Operele cubiste ale lui Picasso - motiv pentru care le-a şi remaniat ulterior - sînt prin asceza lor în raport cu expresia mult mai expresive decît produse inspirate de cubism, care s-au agățat de expresie şi i-au cedat. Ceea ce trimite deja dincolo de disputa în jurul funcționalismului. Critica la adresa obiectivitătii ca formă a conştiinței reificate n-are voie să lase să se strecoare nici o neglijență din acelea care îşi imaginează că, prin diminuarea exigenței constructive, ar putea restaura pretinsa liberă fantezie şi, astfel, momentul expresiv. Funcționalismul, al cărui prototip îl reprezintă arhitectura, ar trebui astăzi să împingă construcția atît de departe, încît aceasta să dobîndească valoare expresivă prin refuzul său de a se servi de forme tradiționale sau semitradiționale. Marea arhitectură atinge un limbaj suprafuncțional acolo unde, pornind doar de la scopurile sale, le declară în chip mimetic ca pe un conținut propriu. Clădirea Filarmonicii lui Scharoun este frumoasă deoarece, pentru a crea în spațiu condiții ideale pentru muzica orchestrală, începe să-i semene fără a se inspira din ea. De vreme ce scopul ei se exprimă prin aceasta, ea trans-cende pura finalitate, fără însă ca, dealtfel, o asemenea tranziție să fie garantată tuturor formelor de finalitate. Verdictul Noii Obiectivități, ce denunță expresia şi orice mimesis drept ornament superfluu şi accesoriu subiectiv gratuit, este valabil doar în măsura în care construcția este înzestrată cu expresie; dar nu pentru opere unde expresia domină la modul absolut. Expresia absolută ar fi şi obiectivă, altfel spus obiectul însuşi. Aura, fenomenul descris de Benjamin cu nostalgică negativitate, se perverteşte acolo unde se instituie pe sine însuşi şi se reduce la o simplă ficțiune; produsele care, după faza de producție şi reproducție, îl contrazic pe *hic et nune*, rămîn programate, precum filmele comerciale, să-i instituie iluzia. Fără îndoială că faptul prejudiciază şi produsul individual din clipa în care el conservă aura, amenajează particularul şi sare în ajutorul ideologiei, ce se desfată cu individualul în toată splendoarea lui, aşa cum mai există el în lumea totalmente administrată. Pe de altă parte, teoria aurei, aplicată în mod nedialectic, conduce la abuz. Prin ea, acea dezestetizare a artei, ce se anunță în epoca reproductibilității ei tehnice, se poate converti în slogan. Conform tezei lui Benjamin, aura operei nu este doar

aici-şi-acum-ul ei, ci şi ceea ce, în ea, trimite dincolo de simplul ei dat, cu alte cuvinte de conținutul ei; nu-1 poți suprima şi dori artă în acelaşi timp. Chiar şi operele desacralizate reprezintă mai mult decît propria apariție. „Valoarea de expunere", menită să înlocuiască aici valoarea auratică „de cult", este un *imago* al procesului de schimb. Arta ce depinde de valoarea de expunere îi este aservită, tot aşa cum se adaptează şi categoriile realismului socialist stătu quo-ului industriei culturale. Negația compromisului în operele de artă devine şi o critică a ideii lor de coerență, a perfectei lor organizări şi integrări. Coerența sa se casează în contact cu ceea ce îi este superior, cu adevărul conținutului, ce nu-şi găseşte îndestulare nici în expresie — căci aceasta gratifică individualitatea neputincioasă cu o importanță amăgitoare -, nici în construcție, căci ea este mai mult decît doar analogă lumii administrate. Extrema integrare este extrema iluzie, ceea ce produce şi convertirea bruscă a celei dintîi; artiştii care au realizat-o, începînd cu Beethoven în perioada sa tîrzie, au favorizat dezintegrarea. Conținutul de adevăr al artei, al cărui organon a fost integrarea, se întoarce împotriva artei, şi în această reori-entare ea îşi atinge momentele emfatice. Dar această necesitate artiştii o resimt în înseşi operele, surplus de organizare, de disciplină; îi determină să lase din mînă bagheta magică, precum Prospero al lui Shakespeare, prin care vorbeşte chiar poetul. Dar adevărul unei asemenea dezintegrări nu poate fi obținut decît prin triumful şi culpa integrării. Categoria fragmentarului, ce-şi are aici adăpostul, nu se confundă cu cea a particularității contingente: fragmentul este acea parte a totalității operei care îi opune rezistență.

A afirma că arta nu se identifică cu noțiunea de Frumos, ci, pentru a-1 realiza, are nevoie de Urît ca negație a acestuia, este un loc comun. Dar în acest fel categoria Urîtului ca un canon de interdicții nu dispare pur şi simplu. El nu mai interzice infracțiuni împotriva regulilor generale, însă pe cele împotriva coerenței imanente. Universalitatea sa nu mai exprimă decît primatul particularului: ceea ce nu este specific nu mai are a exista. Interdicția asupra Urîtului s-a transformat într-una asupra a tot ceea ce nu s-a format *hic et nune,* a tot ce nu este rezultatul unei elaborări - a lucrului crud, nepreparat. Disonanța este termenul tehnic ce desemnează faptul că arta integrează ceea ce estetica, ca şi limbajul naiv, numeşte urît. Oricare i-ar fi natura, Urîtul trebuie să constituie sau să poată constitui un moment al artei; o carte a elevului lui Hegel,

Despre categoria Urîtului

Rosenkranz, poartă titlul de „Estetica Urîtului"[17]. Arta arhaică şi apoi cea tradițională, începînd mai cu seamă de la faunii şi silenii elenismului, abundă în reprezentări a căror materie a trecut drept urîtă. Ponderea acestui element a crescut în modernitate în asemenea măsură, îneît de aici a izvorît o nouă calitate. Conform esteticii tradiționale, respectivul element se află în opoziție față de legea formală dominantă a operei, este integrat de aceasta, confirmînd-o astfel împreună cu forța libertății subiective ce acționează în operă vizavi de tematică. Cu toate acestea, se pretinde că asemenea teme ar deveni pînă la urmă frumoase prin funcțiunea pe care o îndeplinesc în compoziția tabloului sau la alcătuirea echilibrului dinamic; căci, după un topos hegelian, frumusețea nu ține doar de echilibrul ca rezultat, ci întotdeauna şi de tensiunea ce îl produce. Armonia care, în calitate de rezultat, neagă tensiunea ce ia naştere în interiorul ei, devine un element perturbator, fals, ceva, dacă se poate spune aşa, disonant. Viziunea armo-nizantă a Urîtului a evoluat în arta modernă către protest. De aici rezultă, din punct de vedere calitativ, ceva nou. Oroarea anatomică la Rimbaud şi Benn, ceea ce fiziceşte repugnă şi scîrbeşte la Beckett, trăsăturile scatologice ale unor drame con-temporane nu mai au nimic în comun cu grosolănia țărănească a tablourilor olandeze din secolul al XVII-lea. Plăcerea anală şi mîndria suverană a artei.de a şi-o integra reprezintă o abdicare; în Urît, legea formală, neputincioasă, capitulează. Atît de exagerat de dinamică este categoria Urîtului şi, la fel, în chip necesar, şi contrariul ei, Frumosul. Ambele disprețuiesc fixarea într-o definiție, aşa cum orice estetică şi-o propune, estetică ale cărei norme, fie şi

indirect, se orientează după cele două categorii. Judecata potrivit căreia un lucru anume, de pildă un peisaj pustiit de instalații industriale sau o față de om deformată de pictură, ar fi pur şi simplu urît, poate răspunde spontan în legătură cu asemenea fenomene, dar se lipseşte de această evidență a expresiei. Impresia de urît pe care o dau tehnica şi peisajul industrial nu este, din punct de vedere formal, suficient explicată, dar ar putea supraviețui în formele cu finalitate precară, integral constituite şi esteticeşte

17 *Cf.* Karl Rosenkranz, *Ăsthetik des Hăfilichen,* Konigsberg 1853.

pure, în sensul imaginat de Adolf Loos. Această impresie ne întoarce spre principiul violenței, al destrucției. Finalitățile stabilite rămîn neconciliate cu ceea ce natura, chiar şi la modul mijlocit, vrea ea însăşi să exprime. în tehnică, violența asupra naturii nu este reflectată prin reprezentare, ci sare în ochi nemijlocit. Situația nu s-ar putea modifica decît printr-o reorientare a forțelor tehnice de producție, ce ar putea încerca să se alinieze nu numai în funcție de finalitățile urmărite, ci şi de natura formată prin tehnică. Descătuşarea forțelor de producție ar putea să aibă loc, după eliminarea mizeriei, într-o altă dimensiune decît creşterea cantitativă a producției. Inițiative în această direcție se conturează acolo unde clădiri funcționale se armonizează cu formele şi liniile peisajului; acolo unde materialele din care se confecționează artefactele provin din împrejurimi şi li se integrează, precum cetățile şi castelele. Ceea ce numim peisaj cultural este frumos ca model al acestei posibilități. Raționalitatea ce ar apela la asemenea motivații ar putea să contribuie la cicatrizarea rănilor raționalității. Chiar şi condamnarea naivă a urîțeniei peisajului bulversat de industrie, pronunțată de conştiința burgheză, vizează o relație, dominarea vizibilă a naturii, acolo unde aceasta îşi revelă oamenilor fața non-dominată. Respectiva indignare se integrează de aceea în ideologia dominației. Asemenea urîțenie ar dispărea dacă într-o bună zi relația oamenilor cu natura s-ar debarasa de caracterul represiv, acela care perpetuează opresiunea omului, şi nu invers. Potențialul în acest sens, în lumea pustiită de tehnică, este concentrat într-o tehnică paşnică şi nu în enclave special destinate. Nu există un aşa-zis Urît pur şi simplu care să nu se poată debarasa de urîțenie prin valoarea sa în interiorul operei şi prin emanciparea de elementul culinaristic. Drept urît trece în primul rînd ceea ce s-a învechit istoriceşte, ceea ce arta a respins pe traiectul autonomizării ei, ceea ce, aşadar, este mijlocit în sine. Conceptul de Urît a apărut probabil atunci cînd arta s-a desprins de faza sa arhaică; el marchează întoarcerea ei permanentă către origini, întoarcere implicată în dialectica rațiunii, la care arta participă. Urîtul arhaic, grimasele cultice cu aer canibalic, aveau un conținut anume, imitație a fricii pe care o răspîndeau în jurul lor, ca ispăşire. O dată cu depotențarea acestei frici mitice, urmare a trezirii subiectivității, tabu-ul va marca exact acele

trăsături care îi serviseră ca instrument; ele devin urîte doar în relație cu ideea de conciliere, ce se iveşte o dată cu subiectul şi cu libertatea sa născîndă. Vechile imagini terifiante subzistă însă într-o istorie ce nu-şi îndeplineşte promisiunile de libertate şi unde subiectul, ca agent al servitutii, prelungeşte blestemul mitic sub a cărui vrajă se află şi împotriva căruia se ridică. Propoziția lui Nietzsche, după care toate lucrurile bune au fost cîndva rele, ca şi ideea lui Schelling despre teroarea originară, ar fi putut fi inspirate de artă. Conținutul abolit şi restaurat este sublimat în imaginație şi în formă. Frumusețea nu reprezintă un început pur, în manieră pla-toniciană, ci ea s-a constituit în refuzul a ceea ce cîndva fusese obiect al fricii, obiect ce nu devine urît decît din cauza acestui refuz şi ia naştere retrospectiv, din propriul *telos.* Frumusețea este blestemul pronunțat asupra blestemului, pe care ea îl moşteneşte. Semnificația multiplă a Urîtului provine din faptul că subiectul subsumează conceptului lui abstract şi formal tot ceea ce arta a condamnat, de la polimorfismul sexual şi pînă la ceea ce a

fost desfigurat de violență sau aduce moartea. Reîntorsul se transformă în acel antitetic Altul, fără de care arta, conform propriului ei concept, nici n-ar exista; receptat prin negație, el macină, în scop corectiv, afirmativitatea artei spiritualizante, antiteză a Frumosului a cărui antiteză a fost la rîndul său. în istoria artei, dialectica Urîtului absoarbe în ea şi categoria Frumosului; kitsch-ul este, din acest unghi, Frumosul ca Urît, tabuizat în numele aceluiaşi Frumos care a fost cîndva şi pe care astăzi îl contrariază din pricina absenței contrariului său. Dar faptul că noțiunea de Urît nu poate fi definită, ca dealtfel nici corelatul ei pozitiv, decît în chip formal, este intim legat de procesul imanent de raționalizare a artei. Căci cu cît arta va fi total dominată de subiectivitate, şi cu cît va trebui ea să-şi manifeste indispoziția la conciliere cu tot ceea ce îi este ierarhic superior, cu atît mai mult rațiunea subiectivă, principiul pur formal, devine canon estetic[18]. Acest principiu formal, obedient față de legitățile

18 *Cf.* Max Horkheimer şi Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklârung. Philosophische Fragmente,* ediția a 2-a, Frankfurt am Main 1969.

subiective şi indiferent față de alteritatea lor, îşi conservă, fără ca Altul, oricare a fi el, să-1 tulbure, caracterul agreabil: subiectivitatea se desfată astfel, inconştient, cu sine însăşi, cu sentimentul dominației sale. Estetica Agreabilului, o dată desprinsă de cruda materialitate, coincide cu raporturile matematice în obiectul artistic, dintre care cel mai celebru, în artele plastice, este secțiunea de aur, echivalentă acordurilor armonice simple în consonanța muzicală. întregii estetici a Agreabilului i se potriveşte titlul paradoxal al *Don Juan-ului* lui Max Frisch: dragostea de geometrie. în conceptele de Urît şi Frumos, arta trebuie să plătească prețul formalismului profesat de estetica lui Kant şi împotriva căruia forma artistică nu este imunizată, deoarece ea nu se ridică împotriva dominației forțelor naturale decît pentru a o continua sub forma unei dominații asupra naturii şi a oamenilor. Clasicismul formalist comite un afront: el pătează tocmai frumusețea, pe care conceptul său o glorifică, prin violență, prin aranjamentul şi „compoziția" atît de transparente în operele sale exemplare. Ceea ce este impus, supraadăugat, dezminte în taină armonia pe care dominația acestora îşi propune s-o instituie: obligația impusă rămîne neobligatorie. Fără ca estetica conținutului să anuleze într-un tîrziu caracterul formal al Urîtului şi Frumosului, conținutul acestuia este determinabil. El este cel care îi conferă greutatea, împiedicînd corecția abstracției imanente a Frumosului printr-un excedent grosolan de materialitate. Concilierea ca act de violență, formalismul estetic şi viața non-conciliată formează o triadă.

Conținutul latent al dimensiunii formale Urît-Frumos are un aspect social. Motivul pentru care Urîtul a fost acceptat a fost unul anti-feudal: țăranii au devenit demni de artă. Mai tîrziu, la Rimbaud, ale cărui poeme despre cadavre desfigurate urmăresc respectiva dimensiune cu o radicalitate sporită în comparație cu *Martyre* a lui Baudelaire, femeia declară în timpul asaltului de la Tuileries: „Je suiş crapule"[19], starea a patra sau lumpenproletariatul. Lumea oprimată dorindu-şi revoluția este, după normele vieții frumoase din societatea urîtă, vulgară, mistuită de resentiment, purtînd toate stigmatele

19 *Cf.* Arthur Rimbaud, *(Euvres completes,* eds. R. de Reneville şi J. Mouquet, Paris 1965, p. 44 („Le Forgeron").

Urîtul: aspect social şi examinare istorico-filozofică

degradării sub povara muncii reglementate, mai cu seamă fizice, între drepturile umane ale celor ce plătesc oalele sparte ale culturii este şi acela, orientat la modul polemic împotriva totalității ideologice afirmative, că Mnemosyne îşi apropriază aceste mărci ca *imago.* Arta trebuie să-şi facă o cauză proprie din ceea ce este proscris ca Urît, şi aceasta nu pentru a-1 integra, dilua s-au concilia cu existența prin umor, mai respingător decît tot ce poate fi respingător, ci pentru a denunța în Urît lumea care îl crează şi reproduce după chipul şi

asemănarea ei, deşi chiar şi aici subzistă încă posibilitatea afirmativului, în ipostaza de convenţă cu umilinţa, în care simpatia pentru cei umiliţi se transformă atît de uşor. în aplecarea artei noi pentru ceea ce este greţos şi respingător din punct de vedere fizic, căreia apologeţii stătu quo-ului nu ştiu să-i opună nimic altceva decît ideea că realitatea este atît de urîtă deja, încît arta ar fi obligată să se consacre Frumosului cel nobil, se întrevede motivul critic şi materialist, conform căruia arta denunţă dominaţia prin formele sale autonome, chiar şi pe cea sublimată la rang de principiu spiritual, depunînd mărturie despre tot ce respectiva dominaţie refulează şi reneagă. Chiar şi ca aparenţă, în structura formală persistă ceea ce s-a aflat dincolo de ea. Urîtul social descătuşează puternice valori estetice: iată negrul, pînă atunci inimaginabil ca atare, din prima parte a *Ascensiunii micuţei Ioana.* Procedeul este comparabil cu introducerea mărimilor negative: ele îşi păstrează negativitatea în continuum-ul operei. Stătu quo-ul n-o scoate la capăt decît cu desene înfăţişînd copilaşi flămînzi de muncitori, reprezentări extreme ca dovezi ale inimii bune ce bate chiar şi în trupul celor mai răi, de unde şi concluzia că aceştia nici nu sînt, de fapt, cei mai răi. Arta lucrează în sensul denunţării unei asemenea convenţe, prin aceea că limbajul ei formal înlătură restul afirmativ pe care îl mai păstra în realismul social: este momentul social în radicalismul formal. Infiltrarea moralei în sfera esteticului, pe care Kant o căuta în afara operelor de artă, în Sublim, este taxată de către apologeţii culturii drept degenerescentă. Pe cît de anevoioasă a fost pentru arta în plină dezvoltare delimitarea frontierelor sale, pe atît de puţin importanţă le-a dat-o ca divertisment, încît tot ce semnalează fragilitatea acestor limite, tot ce este hibrid, provoacă o puternică reacţie de apărare. Verdictul estetic asupra Urîtului se sprijină pe tendinţa, verificată de psihologia socială, de a considera Urîtul, pe drept cuvînt, ca expresie a suferinţei şi, la modul proiectiv, de a-1 dispreţui. Ca şi în cazul general al ideologiei burgheze, imperiul lui Hitler a furnizat şi aici dovada: cu cît s-a torturat mai mult prin beciuri, cu atît mai mare strădania, la suprafaţă, de a salva aparenţele. Doctrinele invariantelor tind a denunţa degenerescenta. Conceptul opus acesteia este natura, unde chiar se şi produce ceea ce ideologia numeşte degenerescentă. Arta nu are a se apăra de reproşul că ar fi degenerată; cînd are a-1 înfrunta, înseamnă că refuză să cauţioneze mersul nelegiuit al lucrurilor drept lege neclintită a naturii. Faptul că arta are forţa să adăpostească ceea ce îi este contrar fără să cedeze nimic din ceea ce-şi doreşte, ba chiar să-şi transforme dorinţele în forţa de a le dori, asociază momentul Urîtului cu acela al spiritualizării ei, aşa cum observa, lucid, George în prefaţa sa la traducerea lui *Fleurs du mal.* Titlul *Spleen et Ideal* poate fi citit ca aluzie la aceasta, doar dacă, în spatele cuvintelor, vezi în alt chip obsesia acelui lucru opunînd rezistenţă la punerea sa în formă, obsesie a unui lucru ostil artei ca agent al ei, capabil să-i extindă conceptul dincolo de cel al idealului. Iată la ce serveşte Urîtul în artă. Dar â propos de Urît: cruzimea în artă nu este numai ceva reprezentat. Propriul gest al artei are, după Nietzsche, un aer de cruzime. In formele artistice, cruzimea devine imaginaţie: ea înseamnă să decupezi ceva din lumea viului, din trupul limbajului, din sunete, din experienţa vizibilă. Cu cît forma este mai pură, cu cît mai mare este autonomia operelor, cu atît sînt ele mai crude. Apeluri la un comportament mai uman al operelor de artă, la adaptarea lor la oameni, publicul lor virtual, diluează sistematic calitatea, diluînd rigoarea legii formale. Ceea ce, într-un sens larg, arta prelucrează, tot ea oprimă, ca ritual al dominaţiei naturii supravieţuind în joc. Acesta este păcatul originar al artei; şi opoziţia ei permanentă la adresa moralei, ce sancţionează cruzimea cu cruzime. Sînt, dimpotrivă, reuşite, operele de artă care salvează cîte ceva din amorful pe care îl violentează în mod inevitabil, tocmai pentru că îl transpun în formă - care, scindată de realitate, exercită această violenţă. Este singurul aspect conciliator al formei. Violenţa comisă asupra tematicii este însă una aidoma celei care se degajă din ea însăşi şi care subzistă în rezis-

tenta ei împotriva formei. Dominaţia subiectivă a punerii în formă nu afectează temele

indiferente, ci este extrasă din ele însele, cruzimea punerii în formă este mimesis al mitului pe care îl manipulează. A exprimat-o inconştient, printr-o alegorie, geniul grec: un relief doric timpuriu din muzeul arheologic din Palermo, provenit de la Selinunt, îl reprezintă pe Pegasus țîşnind din sîngele Meduzei. Dacă în operele de artă mai noi cruzimea se înfățişează fără mască, ea dă seamă de acel adevăr potrivit căruia, vizavi de supremația realității, arta nu mai are, *apriori*, a-şi atribui capacitatea de a putea transpune în formă oroarea. Cruzimea reprezintă o parte din reflecția ei critică asupra sieşi; ea disperă la pretenția de putere pe care, conciliată, o exercită. De îndată ce vraja răspîndită de operele de artă se împrăştie, cruzimea lor apare în toată goliciunea sa. Caracterul terifiant, de origine mitică, al frumuseții se insinuează în opere în irezistibilul lor, cel atribuit cîndva Afroditei Peithon. După cum, la acest nivel olimpian, violența mitului a pornit de la amorf pentru a atinge unitatea căreia i se supun multiplul şi multiplii, păstrîndu-şi aspectul ei destructiv, tot aşa şi marile opere de artă au conservat aspectul destructiv în strivitoarea autoritate a reuşitei lor. Strălucirea lor este întunericul; negativitatea este cea care guvernează Frumosul, în care păruse a se fi dat bătută. Chiar şi obiectele aparent foarte neutre, pe care arta îşi propusese să le eternizeze ca frumoase, şi mai cu seamă materialitatea lor, iradiază - ca şi cum s-ar teme pentru viața ce li se confiscă prin imortalizare - ceva dur, inasimilabil: urît. Categoria formală a rezistenței, de care opera de artă are nevoie pentru a nu coborî la nivelul acelui joc gratuit denunțat de Hegel, introduce pînă şi în opere provenind din epoci fericite, precum cea a Impresionismului, cruzimea metodei, tot aşa cum, pe de altă parte, temele din care au luat naştere marile opere impresioniste sînt rareori cele ale naturii paşnice, ci sînt împănate cu elemente de civilizație, pe care pictura va fi fericită ulterior să şi le anexeze.

Oricum, mai curînd Frumosul se trage din Urît decît invers. In cazul în care conceptul său va fi pus însă la index, aşa cum procedează o serie de curente din psihologie cu noțiunea de suflet, sau curente din sociologie cu cea de societate, estetica îşi va pierde rațiunea de a fi. Definirea esteticii ca doctrină a Frumosului dă atît de puține roade deoarece caracterul formal al conceptului de Frumos nu acoperă conținutul integral al Esteticului. Dacă estetica nu ar fi decît un catalog sistematic a ceea ce se numeş-te Frumos, n-am avea nici cea mai vagă idee despre viața ce coLcăie în chiar conceptul Frumosului. în finalitatea reflecției estetice el nu reprezintă decît un moment. Ideea de frumusețe trimite la o esență a artei, fără însă a o exprima nemijlocit. Dacă, într-un fel sau altul, nu s-ar spune despre artefacte că sînt frumoase, atunci interesul pentru ele ar fi ininteligibil şi orb, şi nimeni, nici artist şi nici public, n-ar avea vreun motiv de a părăsi domeniul finalităților practice, cel al autoconservării şi al principiului plăcerii, pe care arta îl pretinde pentru sine prin chiar constituția ei. Hegel suspendă dialectica estetică prin definiția statică a Frumosului, ca apariție sensibilă a Ideii. Dar Frumosul nu poate fi definit, tot aşa cum nu se poate renunța la conceptul de Frumos, de unde şi o situație absolut antinomică. Fără o categorie proprie, estetica ar fi ca o moluscă lipsită de contur, o descriere istorico-relativistă a ceea ce, într-un loc sau altul, în societăți sau în stiluri diverse, s-a înțeles prin frumusețe; un numitor comun al trăsăturilor rezultate de aici s-ar transforma fără îndoială în parodie şi s-ar compromite în fața oricărui exemplu concret. Fatala generalitate a conceptului de Frumos nu este însă şi contingență. Trecerea la primatul formei, pe care îl codifică tocmai categoria Frumosului, se reduce deja la formalism, la concordanța obiectului estetic cu cele mai generale determinări subiective, de care suferă de aici înainte conceptul de Frumos. Nu este cazul ca Frumosului formal să i se opună o natură materială: principiul trebuie înțeles ca un produs al devenirii, în dinamica sa, şi în această măsură în funcție de conținutul său. Imaginea Frumosului, ca imagine a Unului şi a distinctului ia naştere o dată cu emanciparea de teama în fața totalității copleşitoare şi a caracterului nediferențiat ale naturii. Frumosul salvează teroarea pe care ele o inspiră, şi o integrează datorită impermeabilității sale vizavi de Fiindul nemijlocit, prin instituirea unei zone a inaccesibilului; operele devin frumoase datorită opoziției lor față de simpla existență. Acolo unde acționează, spiritul ce

elaborează formele estetice lasă să treacă doar ceea ce-i seamănă, ceea ce a înțeles sau ceea ce a sperat să transforme după chipul şi asemănarea lui. Acest proces a fost unul de formalizare; este motivul pentru care frumu-

setea, în concordanță cu tendința sa istorică, a fost percepută drept emanație a formei. Reducția pe care o operează frumusețea asupra oribilului, din care şi deasupra căruia ea se ridică şi pe care îl reține înafara sacralității, față în față cu acela, are un aer neputincios. El se baricadează înafară, precum duşmanul în fața zidurilor cetății asediate, condamnînd-o la înfometare. Dacă ține să-şi respecte *telos-nl*, frumusețea trebuie să contraatace, chiar dacă aceasta înseamnă că acționează şi împotriva propriei tendințe. Istoria spiritului grec, aşa cum a perceput-o Nietzsche, este mai elocventă decît orice, deoarece ea a dus pînă la capăt şi a reprezentat aici însuşi procesul ce a opus între ele mitul şi geniul. Uriaşii arhaici culcați într-unui din templele din Agrigento sînt tot atît de puțin rudimente ca şi demonii din comedia atică. Forma are nevoie de acestea tocmai pentru a nu ceda în fața mitului ce se prelungeşte prin ea, cauza pentru care ea i se refuză pur şi simplu. In întreaga artă ulterioară, care reprezintă mai mult decît o simplă croazieră gratuită, respectivul moment se menține şi se transformă precum, deja la Euripide, în tragediile căruia oroarea violențelor mitice se proiectează asupra purelor divinități olimpiene asociate frumuseții, divinități care, în aceste condiții, pot fi acuzate la rîndul lor de demonie; de teama față de demoni şi-a propus filozofia lui Epicur să vindece conştiința. Dar pentru că imaginile naturii înspăimîntătoare edulcorează din capul locului, prin mimesis, aceste figuri, pocitaniile, monştrii şi centaurii încep să semene cu omul. Deja în ființele pe jumătate om, pe jumătate animal, rațiunea îşi instaurează propria ordine; istoria naturală n-a permis supraviețuirea celor asemenea lor. Ele sînt înspăimîntătoare, deoarece avertizează asupra fragilității identității umane, dar nu haotice, căci îmbină amenințarea cu ordinea. In ritmurile repetitive ale muzicii primitive, amenințarea emană de la însuşi principiul ordinii. Este implicată aici şi antiteza față de arhaic, jocul de forțe al Frumosului fiind la rîndul său un asemeneaprincipiu; saltul calitativ al artei este doar o minimă tranziție. în virtutea acestei dialectici se transformă imaginea Frumosului în ansamblul mişcării generate de *Aufklărung.* Legea formalizării Frumosului a constituit un moment de echilibru, progresiv subminat de relația cu disparatul, pe care în van încearcă identitatea Frumosului să-1 țină la distanță. Teribilul se înfățişează

în frumusețea însăşi ca o constrîngere ce emană dinspre formă; conceptul de orbitor evocă această experiență. Irezisti-bilitatea Frumosului, sublimare a sexului ce implică opere de artă dintre cele mai importante, se exercită de către acestea prin puritate, prin distanța de material şi prin efectul ce-1 suscită. O asemenea constrîngere devine conținut. Ceea ce aserveşte expresia, caracterul formal al Frumosului, împreună cu întreaga ambivalență a triumfului, se preschimbă în expresie, în care aerul amenințător ce parvine dinspre dominația naturii se alătură dorinței pentru obiectul dominat, dorință stîrnită prin dominație. Dar nu este decît expresia suferinței provocată de împilare şi de unicul ei refugiu: moartea. Afinitatea întregii frumuseți cu moartea îşi are adăpostul în ideea formei pure, pe care arta o impune diversității viului, ce se stinge în ea. în frumusețea de nimic tulburată ceea ce i se opune ar fi complet îmblînzit, iar o asemenea conciliere estetică este fatală extra-esteticului. în aceasta constă tristețea artei. Ea aduce o conciliere ireală, al cărei preț este concilierea reală. Ultimul lucru pe care îl mai poate face arta este să se plîngă de sacrificiul pe care îl face şi care este, în neputința ei, chiar ea însăşi. Frumosul nu vorbeşte doar în ipostaza de mesager al morții, cum o face Walkyria wagneriană către Siegmund, ci se aseamănă lui în sine, ca proces. Calea către

integrarea operei de artă, totuna cu autonomia sa, reprezintă moartea momentelor în totalitate. Ceea ce, în opera de artă, este depăşire şi o conduce dincolo de particularitatea sa, îşi cercetează propriul declin, totalitatea operei fiindu-i substanţă. Dacă ideea operelor de artă este viaţa eternă, aceasta doar prin exterminarea viului din sfera proprie; inclusiv acest lucru se imprimă în expresie. în avîntul tuturor elementelor izolate ale operei de artă în a se integra, se anunţă în secret tendinţa dezintegratoare a naturii. Cu cît sînt operele de artă mai integrate, cu atît se descompune mai repede ceea ce le constituie, în acest sens, însăşi reuşita lor este descompunere, de unde şi profunzimea. Ea eliberează totodată forţa imanent antagonistă a artei, forţa centrifugă. — Frumosul se realizează tot mai puţin în forma particulară şi purificată; Frumosul glisează către totalitatea dinamică a operei şi continuă formalizarea în iniţiativa de emancipare faţă de particularitate, deşi se adaptează inclusiv acesteia şi, prin ea, difuzului. Prin aceea că, virtual, întrerupe în imagine ciclul vină-ispăşire la care arta participă, interacţiunea inerentă artei deschide o perspectivă către starea de dincolo de mit. Ea transpune ciclul respectiv în imaginea care îl reflectă şi astfel îl trans-cende. Fidelitatea faţă de imaginea Frumosului provoacă idiosincrazia faţă de aceasta. Ea pretinde tensiune, şi, pînă la urmă, îşi contrariază echilibrul. Deficitul de tensiune este obiecţia cea mai puternică la adresa unei bune părţi din arta contemporană, altfel spus, indiferenţa în raportul dintre fragmente şi întreg. Cu toate acestea, tensiunea ca atare, postulată la modul abstract, ar fi pe cît de mediocră pe atît de artificială: conceptul ei se referă la tensionat, la formă şi la alteritatea ei, reprezentată în operă de particularităţi. Dar îndată ce Frumosul, ca echilibru al tensiunii, este transferat către totalitate, el intră în viitoarea acesteia. Căci tensiunea, raportul dintre fragmente şi întreg, pretinde sau presupune un moment de substanţialitate a părţilor, şi aceasta cu o intensitate cu mult mai mare decît se întîmpla în arta veche, unde tensiunea subzista mai curînd latent în limbajele dominante. Dar pentru că, în final, totalitatea absoarbe tensiunea şi se dedă ideologiei, echilibrul însuşi sfîrşeşte prin a fi respins: în aceasta constă criza Frumosului şi criza artei. în această direcţie converg, se pare, eforturile ultimilor douăzeci de ani. Şi aici, ideea de Frumos se impune, obligată să se debaraseze de tot ce, în raport cu dînsa, este eterogen, de tot ce s-a instaurat prin convenţie şi de toate urmele reificării. Chiar şi de dragul Frumosului nu mai există Frumos: pentru că nimic nu mai este frumos. Ceea ce nu mai poate apărea altfel decît la modul negativ, batjocoreşte o disoluţie care îi apare drept falsă, şi care, din acest motiv, a dezonorat ideea de Frumos. Sensibilitatea Frumosului faţă de tot ce este poleit, calculele potrivite prin care, de-a lungul întregii ei istorii, arta s-a compromis cu minciuna, se transferă momentului rezultant, de care arta poate face abstracţie la fel de puţin ca şi de tensiunile care conduc într-acolo. Există perspectiva unui refuz al artei de dragul artei. El se conturează în acele opere ce amuţesc sau dispar. Şi din punct de vedere social, ele sînt adevărata conştiinţă: mai bine fără artă decît realism socialist.

Arta este refugiu al comportamentului mimetic. în ea subiectul se expune, pe trepte diferite de autonomie, alterităţii sale, separat de ea, dar nu de tot. Refuzul pe care arta îl opune practicilor magice, strămoşilor, implică participarea la raţionalitate. Faptul că arta, produs al mimesis-ului, este posibilă în sînul raţionalităţii şi se serveşte de mijloacele acesteia, reprezintă o reacţie la iraţionalitatea nefastă a lumii raţionale ca lume administrată. Căci scopul raţionalităţii, sumă a mijloacelor ce domină natura, ar fi altceva decît un mijloc, cu alte cuvinte ceva neraţional. Tocmai această iraţionalitate o maschează şi neagă societatea capitalistă, încît arta reprezintă adevărul într-o dublă accepţie: în primul rînd pentru că ea con-servă imaginea propriei finalităţi, ascunsă de către raţionalitate şi, deasemenea, pentru că ea convinge realitatea existentă de iraţionalitatea: absurditatea ei. A abandona iluzia unei intervenţii imediate a spiritului, iluzie ce revine mereu, intermitent, în istoria umanităţii, înseamnă a interzice memoriei să se adreseze naturii nemijlocit, prin intermediul artei. Separarea nu poate fi dezavuată decît prin separare. Aceasta întăreşte momentul raţional în artă şi îl ispăşeşte concomitent, deoarece el opune rezistenţă dominaţiei reale; ca ideologie, el

nu încetează însă să se alieze cu ea. Discursul despre vraja artei reprezintă retorică goală, căci arta este alergică la eventualul ei regres către magie. Ea încorporează un moment în procesul denumit de Max Weber desacralizare a lumii, proces implicat în raţionalizare; toate mijloacele şi procedeele de producţie provin din ea; tehnica, discreditată de ideologia ei, îi este inerentă, tot aşa cum o şi ameninţă, deoarece întreaga sa moştenire magică s-a menţinut cu obstinaţie în toate metamorfozele prin care a trecut. Numai că ea mobilizează tehnica într-un sens opus decît o face dominaţia. Sentimentalitatea şi debilitatea a aproape întregii tradiţii a gîndirii estetice provine din aceea că ea a escamotat dialectica raţionalităţii şi a mimesis-ului, imanente artei. Faptul se prelungeşte în surpriza provocată de opera de artă tehnică, ca ŞL cum ar fi fost căzută din cer: ambele puncte de vedere sînt de fapt complementare. Fără îndoială că frazeologia despre vraja artei are şi un sîmbure de adevăr. Mimesis-ul ce supravieţuieşte, afinitatea nonconceptuală a produsului subiectiv pentru alteritatea sa, pentru ceea ce nu s-a instaurat, defineşte arta ca o formă de cunoaştere, şi astfel, la rîndul ei, ca fiind „raţională". Căci comportamentul mimetic reacţionează tocmai ca *telos* al cunoaşterii, pe care, concomi-

tent, îl blochează prin propriile categorii. Arta completează cunoaşterea cu tot ceea ce este exclus din sfera ei şi, pe această cale, prejudiciază o dată mai mult caracterul de cunoaştere, univocitatea sa. Ea ameninţă să se disloce, căci magia, pe care o secularizează, îi rezistă de fapt, în timp ce esenţa magică din sînul secularizării decade la stadiul de vestigiu mitologic şi de superstiţie. Ceea ce apare astăzi ca o criză a artei, ca noua ei calitate, este un lucru la fel de vechi ca şi conceptul ei. Maniera în care arta procedează cu această antinomie decide asupra posibilităţii şi a calităţii ei. Ea nu-şi poate satisface conceptul. Aceasta afectează pe fiecare din operele sale, chiar şi pe cele mai alese, printr-o imperfecţiune ce dezminte ideea perfecţiunii, la care operele de artă trebuie să aspire. O raţiune consecvent ireflexivă ar trebui să se lepede de artă, tot aşa cum procedează realmente luciditatea celui obstinat de practică. Aporia artei, între regresul pînă la magie brută şi sacrificarea impulsului mimetic pe altarul raţionalităţii obiective, îi prescrie din capul locului linia de conduită; această aporie este inevitabilă. Profunzimea procesului în care constă orice operă de artă izvorăşte din caracterul non-conciliabil al acestor momente; ea trebuie proiectată asupra ideii de artă ca imagine a concilierii. Numai pentru că nici o operă de artă nu poate reuşi la modul emfatic, forţele sale se eliberează; doar astfel se raportează ea la conciliere. Arta este raţionalitatea care o critică pe aceasta fără să i se sustragă; ea nu este nici preraţională, nici iraţională, ceea ce ar condamna-o din capul locului la minciună, ţinînd seama de implicarea întregii activităţi umane în totalitatea socială. In acest punct, teoria raţio-nalistă şi iraţionalistă a artei eşuează deopotrivă. Dacă aplicăm artei, bruscînd-o, principiile Iluminismului raţional, rezultă acea luciditate filistină, care a permis clasicilor de la Weimar şi contemporanilor lor romantici să ucidă meschinele impulsuri ale spiritului burghez-revoluţionar în Germania prin chiar ridicolul lor; filistinism care, o sută cincizeci de ani mai tîrziu, a fost din plin depăşit de cel al unei bine protejate religii burgheze a artei. Raţionalismul ce pledează în van împotriva operelor de artă, utilizînd în ceea ce le priveşte criterii înafara logicii şi cauzalităţii artistice, n-a dispărut cu totul; abuzul ideologic al artei îl provoacă. Dacă vreun adept retardat al romanului realist obiectează ceva împotriva vreunui vers al lui Eichendorff, precum că norii nu pot fi comparaţi cu visele, ci în cel mai rău caz visele cu norii, propoziţia „norii trec ca vise grele"[20] este, pe teritoriul ei, imună împotriva unei asemenea exactităţi meschine, căci acolo natura se metamorfozează într-o metaforă elocventă a ceva ce ţine de interioritate. Cine neagă forţa expresivă a versului în cauză, prototip al poeziei sentimentale în sens larg, se împiedică şi cade în opacitatea operei, în loc să-şi păstreze mobilitatea, încercînd prin tatonări să pătrundă valoarea cuvintelor şi a constelaţiilor lor. Raţionalitatea este în operă momentul unificator şi organizator, nu ruptă de aceea ce acţionează în afara ei, fără însă să reproducă ordinea

categorială a acesteia. Aspectele iraționale ale operei definite după acest cadru nu reprezintă în cazul receptorului un simptom al vreunui spirit iraționalist şi nici măcar al vreunei convingeri de acest gen; tendințele obişnuiesc să producă mai curînd opere tendențioase, raționaliste într-un anume sens. în schimb, poetul liric, datorită dezinvolturii ce-1 dispensează de reguli logice, umbre rătăcind pe domeniul său, poate să se supună legității imanente a operei sale. Operele de artă nu refulează; datorită expresiei, ele permit difuzului şi fluctuantului să acceadă la conştiința prezentă, fără ca ele, la rîndul lor, s-o fi „raționalizat", aşa cum pretinde, critic, psihanaliza. - A taxa de iraționalism arta irațională, cea căreia nu-i pasă de regula jocului impus de rațiunea orientată spre practică, este o manieră în felul ei nu mai puțin ideologizată decît iraționa-litatea doctrinelor oficiale despre artă; ea vine în întîmpinarea nevoilor tuturor funcționarilor ideologici, indiferent de culoare. Mişcări precum Expresionismul şi Suprarealismul, a căror iraționalitate a avut un efect alienant, s-au ridicat contra violenței, autoritarismului şi obscurantismului. Faptul că înspre fascism, pentru care spiritul nu constituia decît un mijloc spre atingerea scopului, au migrat în Germania şi curente alimentate de Expresionism, iar în Franța de Supra-realism, este insignifiant în raport cu ideea obiectivă a respectivelor mişcări, şi a fost intenționat exagerat de estetica diadohilor lui Jdanov. Să manifeşti iraționalul prin artă -iraționalitatea ordinii şi cea a psihicului —, să-i dai formă şi,

20 Joseph von Eichendorff, *Werke in einem Bând,* ed. W. Rasch, Munchen 1955, p. 11 C,Zwielicht").

într-un anume sens, să-1 raționalizezi, sau să predici iraționalismul în relațiile de suprafață, comensurabile la modul grosolan, aşa cum se întîmplă aproape permanent cu raționalismul mijloacelor estetice, reprezintă două lucruri diferite. Benjamin, în teoria operei de artă în era reproductibilității ei tehnice, n-a ținut cont în mod suficient de această distincție. Simpla antiteză dintre opera auratică şi cea produsă în masă, care, din cauza caracterului ei abrupt, neglijează dialectica ambelor tipuri, devine victima unei viziuni despre opera de artă ce-şi desemnează drept model fotografia şi care nu este mai puțin barbară decît concepția despre artistul creator; dealtfel, în a sa *Kleine Geschichte der Photographie*, Benjamin a înfățişat respectiva antiteză într-o dialectică mai nuanțată decît a făcut-o în studiul asupra reproductibilității, cinci ani mai tîrziu[21]. în timp ce acesta preia literalmente definiția conceptului de aură din textul precedent, acela celebra aura primelor fotografii, pe care ele ar fi pierdut-o abia o dată cu critica la adresa exploatării lor comerciale - prin Atget. Respectiva concepție pare să se apropie mult mai mult de realitate decît simplificarea care a condus la penetrantul succes al lucrării despre reproductibilitatea operei de artă. Prin ochiurile sale foarte largi, această concepție înclinată spre mimesis lasă să-i scape momentul, la rîndul său opus contextului cultic, al distanțării, moment critic față de suprafața ideologică a existenței, acelaşi care îl şi determinase pe Benjamin să introducă conceptul de aură. Verdictul asupra aurei sare uşor peste arta calitativ modernă, arta ce se îndepărtează de logica lucrurilor obişnuite, şi acoperă în schimb produsele culturii de masă, marcate de profitul a cărui urmă n-a dispărut nici în acelea provenite din aşa-zisele țări socialiste. Brecht a plasat realmente songul deasupra atonalității şi dodecafonis-mului, care i se păreau minate de o expresivitate de tip romantic. Pornind de aici, aşa-numitele curente iraționale ale spiritului vor fi atribuite fără reticențe fascismului, fără a

21 *Cf.* Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie", în: Angelus Novus. *Ausgewăhlte Schriften* 2, Frankfurt am Main 1966, pp. 229 şi urm.; *idem,* „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", în: *Schriften,* eds. Th. W. Adorno şi G. Adorno, Frankfurt a. M. 1955, voi. 1, pp. 366 şi urm.

înregistra elementul contestatar la adresa reificării burgheze, datorită căruia operele lor continuă să reprezinte o provocare, în concordanţă cu politica blocului sovietic, lumea rămîne oarbă vizavi de raţiunea ca mistificare de masă[22]. Procedurile tehnice desacralizate, ce se ataşează fenomenelor ca atare, nu fac decît să convină transfigurării lor. Defectul grandioasei teorii a lui Benjamin cu privire la reproductibilitate constă în aceea că ambele ei categorii bipolare nu permit distincţia dintre concepţia unei arte debarasate de ideologie pînă la nivelul ei fundamental şi abuzul de raţionalitate estetică în scopul exploatării şi dominării maselor; alternativa este atinsă abia în treacăt. Pentru unicul moment ce depăşeşte raţionalismul aparatului fotografic, Benjamin utilizează conceptul de montaj, adus la apogeu de suprarealişti şi atenuat apoi repede de film. Dar montajul dispune de elemente ale realităţii de un incontestabil bun-simţ uman, pentru a le putea impune o orientare diferită, sau, în cazurile cele mai reuşite, pentru a le deştepta limbajul lor latent. Cu toate acestea, el este neputincios în măsura în care nu produce o explozie a înseşi elementelor respective. I se poate reproşa chiar şi un rest de iraţionalism complezent, adaptare la materialul livrat operei de-a gata, din exterior.

Este şi motivul pentru care, cu o consecvenţă ale cărei etape o istorie a esteticii încă absentă are abia a le descrie, principiul montajului s-a convertit în principiu de construcţie. Nu se poate eluda nici faptul că în principiul constructiv, în diso-luţia materialelor şi momentelor în unitatea ce le este impusă reapare, pentru a deveni ideologie, un element poleit, armo-nizant, cel al purei logicităţi. în epoca noastră este fatal faptul că orice artă este contaminată de către falsitatea totalităţii dominante. Cu toate acestea, construcţia este singura formă a momentului raţional al operei, posibilă astăzi în opera de artă, tot aşa cum la începuturi, în Renaştere, emanciparea artei de heteronomia religioasă a mers mînă în mînă cu construcţia, denumită atunci „compoziţie". Construcţia reprezintă în monada operei de artă cu suveranitate limitată, logica şi cauzalitatea, transferate din cunoaşterea obiectivă. Ea este sinteză

22 *Cf.* Max Horkheimer şi Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklărung, op. cit.*, pp. 128 şi urm.

a diversităţii în contul momentelor calitative pe care le tutelează, la fel ca şi al subiectului, ce-şi închipuie că se pierde în ea, deşi el o realizează. înrudirea construcţiei cu procesele cog-nitive, sau, poate, mai curînd cu interpretarea dată acestora de către teoria cunoaşterii, nu este mai puţin evidentă decît diferenţa dintre ele: aceea că, prin esenţa ei, nici o artă nu judecă şi, acolo unde o face, se îndepărtează de propriu-i concept. De compoziţia în sensul mai larg, care include şi compoziţia picturală, construcţia se deosebeşte prin aservirea fără rezerve nu doar a tot ce-i vine din exterior, ci şi a tuturor momentelor sale parţiale imanente; ea este astfel dominaţia subiectivă manifestă, cu atît mai mascată cu cît se prelungeşte. Această construcţie smulge elementele realităţii din contextul lor primar şi le modifică în profunzime, pînă într-acolo încît devin din nou capabile să constituie o unitate, asemănătoare cu cea impusă lor în chip heteronom de către exterior, la fel cum le este impusă acum din interior. Datorită construcţiei, arta aspiră în chip disperat la a se desprinde prin propriile puteri de sentimentul contingentului, de condiţia sa nominalistă, pentru a accede la un nivel superior al necesarului, cu alte cuvinte al universalului. în acest scop ea are nevoie de reducţia elementelor ce ameninţă să o lipsească de putere şi s-o facă să degenereze într-un soi de triumf asupra unor lucruri ce nu există. Subiectul abstract şi transcendental, mascat, conform doctrinei kantiene, de schematism, devine subiect estetic. Cu toate acestea, construcţia restrînge la modul critic subiectivitatea estetică, aşa cum s-a întîmplat cu curentele construc-tiviste - vezi Mondrian -, aflate iniţial în antiteză cu Expresionismul. Căci, pentru ca sinteza operată de construcţie să reuşească, ea trebuie, în ciuda oricărei ostilităţi, să rezulte din elemente care, în sine, nu se supun niciodată pe deplin la ceea ce li se impune; pe bună

dreptate, construcția respinge organicul ca sursă a iluziei. în generalitatea sa cvasi-logică, subiectul preia rolul de funcționar al respectivului act, în timp ce manifestarea sa rămîne, în rezultatul ei, neutră. Ține de observațiile cele mai profunde ale esteticii hegeliene faptul că a sesizat această relație realmente dialectică cu mult înaintea oricărui constructivism şi a căutat să identifice reuşita subiectivă a operei de artă acolo unde subiectul dispare în operă. Printr-o asemenea dispariție, şi nu prin apropierea grosolană de realitate, reuşeşte opera de artă, dacă va reuşi vreodată, să depăşească rațiunea pur şi simplu subiectivă. Aceasta este utopia construcției; failibilitatea ei constă în aceea că ea tinde în mod necesar să aneantizeze ceea ce a integrat şi să sisteze procesul căruia îi datorează propria existență. Deficitul de tensiune în arta constructivă este astăzi nu doar rezultat al unei slăbiciuni subiective, ci provine din chiar ideea de construcție. Cauza este relația sa cu aparența. în înaintarea ei aproape irezistibilă, construcția tinde la a se transforma în realitate *sui generis*, împrumutînd de la formele funcționale tehnice externe tocmai puritatea propriilor principii. Dar, lipsită de scop, ea rămîne prizonieră a "artei. Opera de artă construită pe de-a întregul, strict obiectivă, şi, de la Adolf Loos încoace, inamică jurată a decorativismului, evoluează, dat fiind că imită formele funcționale, către decorativismul pur, iar finalitatea fără scop se transformă în ironie. Un singur remediu a existat pînă acum împotriva acestei tendințe: intervenția polemică a subiectului în rațiunea subiectivă; un surplus al manifestării sale în raport cu rezultatul în care ar dori să se nege pe sine însuşi. Doar rezolvînd această contradicție, şi nu aplanînd-o, mai poate supraviețui arta.

Constrîngerea la obiectivitate în artă n-a fost niciodată satisfăcută prin mijloace funcționale, recurgîndu-se de aceea întotdeauna la mijloacele autonome. Ea dezavuează inițial arta ca produs al travaliului uman, ce refuză totuşi să fie obiect, un lucru între altele. Arta obiectivă este, înainte de toate, un oxymoron. Dezvoltarea sa este însă chiar miezul artei contemporane. Arta este pusă în mişcare prin aceea că vraja ei, rudiment al fazei sale magice, este contrariată, ca prezență sensibilă nemijlocită, de desacralizarea lumii, fără ca momentul respectiv să poate fi eliminat pur şi simplu. Doar acolo se poate păstra sîmburele ei mimetic, ce-şi conservă adevărul datorită criticii raționalității erijate în absolut, critică pe care o exercită prin chiar propria existență. Vraja însăşi, emancipată de pretenția ei de a fi reală, este parte a Luminilor: aparența sa desacralizează lumea desacralizată. Aceasta este atmosfera dialectică în care arta evoluează în zilele noastre. Renunțarea la pretenția de adevăr a elementului magic pe care aceasta 1-a păstrat defineşte aparența estetică şi adevărul estetic. în moştenirea acestui comportament al spiritului, cîndva orien-

tat către esențe, subzistă şansa artei de a percepe mijlocit această esențialitate, a cărei tabuizare este echivalată cu progresul cunoaşterii raționale. Chiar dacă refuză să o recunoască, lumea desacralizată tratează faptul artei, copie tîrzie a magiei, drept un scandal pe care nu îl tolerează. Iar dacă arta îşi face imperturbabilă jocul, dacă merge cu orbirea pînă la a se transpune în magie, ea se înjoseşte pînă într-a deveni un simplu act iluzionist, în contra propriei pretenții de adevăr, sub-minîndu-şi abia astfel propriile-i fundamente. în plină lume desacralizată, chiar şi expresia extremă a artei, dezgolită de orice consolare înălțătoare, are rezonanțe romantice. Filozofia istoriei din estetica lui Hegel, ce-şi construieşte drept fază finală romantismul, continuă să se verifice prin arta antiro-mantică, în timp ce, de fapt, aceasta, prin întunericul ei, poate intensifica desacralizarea lumii şi suprima vraja pe care ea o exercită prin forța strivitoare a propriei aparențe, care este caracterul fetişist al mărfii. Prin simplul fapt că există, operele de artă postulează existența unei realități inexistente, intrînd astfel în conflict cu reala ei inexistență. Doar că acest conflict nu trebuie imaginat aşa cum ar face-o fanii jazz-ului: ceea ce nu le convine în lumea lor ar fi, zic ei, depăşit prin incompa-tibilitatea cu lumea desacralizată. Căci adevărat este doar ceea ce nu este compatibil cu

această lume. Apriorismul concepției artistice propriu-zise şi situația istorică nu se mai potrivesc, dacă s-au potrivit cumva vreodată; iar această incompatibilitate nu poate fi înlăturată prin adaptare: adevărul constă în a o duce pînă la capăt. Invers, dezestetizarea este imanentă artei, în aceeaşi măsură în cazul celei consecvente cu sine, cît şi în cel al artei ce se vinde bine, conform acelei tendințe tehnologice ce nu poate fi oprită nicidecum prin invocarea unei pretins pure şi nemijlocite interiorități. Conceptul de tehnică artistică a apărut tîrziu; în perioada următoare Revoluției Franceze, cînd dominația estetică a naturii a devenit conştientă de ea însăşi, lipseşte încă; dar nu şi tehnica. Tehnica artistică reprezintă o deloc comodă adaptare la o epocă ce-şi afişează tehnicitatea cu o fervoare naivă, ca şi cum structura i-ar fi hotărîtă nemijlocit de către forțele de producție, şi nu de relațiile de producție care le strunesc. Acolo unde tehnologia estetică a tins către scientizarea artei ca atare şi nu către înnoiri tehnice, aşa cum s-a întîmplat nu rareori în mişcările moderne de după al doilea război mondial, arta deraiază. Oamenii de ştiință, în speță fizicienii, pot descoperi fără dificultate nonsensuri la artişti ce se îmbată cu terminologia ştiințifică, şi reaminti acelora că termenii din fizică pe care îi utilizează în metodologiile lor nu acoperă realitatea faptelor pe care le evocă. Tehnicizarea artei este nu mai puțin provocată de subiect, de conştiința sa dezamăgită şi de mefiența față de magie ca văl, cît de obiect, prin maniera aleasă încît structura operelor de artă să fie validă. Posibilitatea unei asemenea structurări a devenit problematică o dată cu declinul procedurilor tehnice tradiționale, ce şi-au prelungit existența pînă în epoca noastră. A rămas doar tehnologia, promițînd a organiza operele de artă pe de-a întregul în sensul acelei relații scop-mijloace pe care Kant a echivalat-o la modul general esteticii. Tehnica n-a venit cîtuşi de puțin dinspre înafară, ca un fel de surogat, deşi istoria artei cunoaşte momente asemănătoare revoluțiilor tehnice ale producției materiale. O dată cu subiectivizarea progresivă a operelor de artă, procedurile tradiționale au ajuns să dispună în mod liber de dînsa. Tehnicizarea impune principiul facultății de a dispune. Ea se legitimează prin aceea că marile opere de artă tradiționale, care, de la Palladio încolo, nu s-au sprijinit decît intermitent pe cunoaşterea procedurilor tehnice, şi-au dobîndit cu toate acestea autenticitatea în măsura elaborării lor tehnice, pînă într-acolo unde tehnologia a făcut să explodeze procedurile tradiționale. Retrospectiv, tehnica în calitate de constituent al artei apare incomparabil mai evidentă decît o concede ideologia artei, pentru care epoca tehnică a artei reprezintă poste-rioritatea şi declinul a ceea ce cîndva fusese un reflex uman spontan. Desigur că la Bach poate fi decelat hiatusul dintre structura muzicii lui şi mijloacele tehnice aflate la dispoziție pentru o execuție adecvată; faptul este relevant pentru critica istorismului estetic. Dar asemenea observații nu acoperă întregul complex problematic. Experiența lui Bach 1-a condus către o tehnică de compoziție extraordinar de elaborată. Pe de altă parte, în opere ce merită calificativul de arhaice, expresia este amalgamată concomitent cu o anume tehnică, dar şi cu absența ei, sau cu ceea ce ea nu putea încă realiza. Este zadarnic efortul de a decide cît din efectul picturii pre-per-spectiviste se datorează profunzimii expresive şi cît unei *steresis*

de insuficiență tehnică, capabilă întotdeauna să se transforme ea însăşi în expresie. în operele arhaice, ale căror posibilități sînt mai curînd restrînse decît ample, pare că se manifestă atîta tehnică de cît este nevoie, şi nimic mai mult. Faptul le conferă acea autoritate amăgitoare, ce înşală asupra aspectului tehnic, acesta fiind totuşi şi condiția respectivei autorități. In fața unor asemenea opere, întrebarea asupra a ce a intenționat artistul şi n-a putut face este superfluă; față de ceea ce s-a obiectivat, ea nu poate conduce decît către eroare. Dar capitularea are pro-priul ei moment obscurantist. Deşi a contribuit la vindecarea experienței estetice de norme abstract-atemporale, conceptul de voință artistică enunțat de Riegl nu are şanse suficiente pen-tru a putea rezista; rareori şi prea puțin atîrnă în operă ceea ce inițial a constituit intenția ei. Rigiditatea sălbatică a lui Apollon Etruscul de la Villa Giulia ține de conținut, fie că acest

lucru s-a vrut ori nu. In acelaşi timp, funcția tehnicii se schimbă, pentru ca în anumite momente cruciale să se inverseze. Plenar dezvoltată, ea impune în artă primatul lui a face, spre deosebire de ceea ce ne imaginăm că reprezintă receptivitatea producției. Tehnica poate deveni adversară a artei în măsura în care arta reprezintă, în proporții variabile, non-fezabilul oprimat. Dar nici chiar în fezabilitate nu se epuizează tehnicizarea artei, aşa cum ar fi dorit-o platitudinea conservatorismului cultural. Tehnicizarea, brațul prelungit al subiectului dominator al naturii, înstrăinează operele de limbajul lui nemijlocit. Legitatea tehnologică reprimă contingența individului pur şi simplu, cel ce produce opera de artă. Acelaşi proces, de care se indignă tradiționalismul cînd îl acuză de mortificare, face în aşa fel încît în produsele sale de vîrf să vorbească însăşi opera, în loc de, cum se spune astăzi, o dimensiune psihologică sau umană. Ceea ce se cheamă reificare sondează, în stadiile sale radicalizate, limbajul lucrurilor. Virtual, el se apropie de ideea acelei naturi extirpate de primatul a ceea ce, din punct de vedere uman, are sens. Modernitatea emfatică se desprinde de domeniul reproducerii nivelului sufletesc şi evoluează către ceea ce este indicibil printr-un limbaj intențional. în trecutul apropiat, opera lui Paul Klee este mărturia cea mai importantă în această direcție, şi să nu uităm că el a fost membru al şcolii tehnologizante a *Bauhaus-ului*. Predicînd frumusețea obiectelor tehnice reale, aşa cum intenționa Adolf Loos şi cum de atunci încoace tehnocrații o repetă într-una, acestora li se atribuie tocmai calitățile cărora li se împotriveşte obiectivitatea ca inervație estetică. Adaosul de frumusețe, apreciat după categorii tradiționale confuze precum armonia formală sau chiar grandoarea impozantă, joacă în defavoarea funcționalității reale, la care construcții funcționale precum poduri sau instalații industriale îşi raportează legea formală. A susține că opere funcționale sînt frumoase datorită fidelității lor față de legea formală, constituie pură apologie, ca şi cum ai vrea să le consolezi pentru ceva ce le lipseşte: conştiința apăsată de însăşi obiectivitatea. în schimb, opera de artă autonomă, funcțională în raport doar cu ea însăşi, încearcă să atingă ceea ce se numea pe vremuri frumusețe prin teleologia sa imanentă. Dacă arta funcțională şi cea nefuncțională, în ciuda divergenței lor, au parte de aceeaşi inervație de obiectivitate, frumusețea operei tehnice autonome devine problematică, o frumusețe la care modelul ei, opera funcțională, renunță. Această frumusețe ilustrează funcționarea în absența funcției. Fără acel *terminus ad quem* exterior, finalitatea internă dispare; funcționarea, ca pentru-Altul, devine superfluă şi, ca finalitate în sine, pur ornamentală. Este astfel sabotat un aspect al funcționalității înseşi: necesitatea născută în profunzime, orientată în funcție de voința elementelor ei constitutive. Afectat este acel echilibru tensional pe care opera de artă obiectivă îl împrumută de la artele funcționale. în tot acest complex se manifestă inadecvarea dintre opera de artă, constituită în sine în manieră funcțională, şi absența funcției. Cu toate acestea, mimesis-ul estetic al funcționalității nu poate fi contrariat de nici un fel de recurs la nemijlocirea subiectivă: acesta n-ar face decît să învăluie modul în care individul şi psihologia sa au devenit, în raport cu puterea predominantă a obiectivitătii sociale, ideologie: obiectivitatea are conştiința ei clară. Criza obiectivitătii nu reprezintă un semnal chemînd la a o înlocui cu o alternativă umană, ce ar degenera dealtfel imediat în consolare, corelat al inumanității crescînde. împinsă pînă la capăt, obiectivitatea se reîntoarce însă oricum la barbaria preartistică. Pînă şi alergia, exacerbată de estetică, la kitsch, la ornament, la superfluu, la tot ceea ce se apropie de lux, are în ea ceva barbar, ceva

ce ține, după teoria lui Freud, de dispoziția destructivă în cultură. Antinomiile obiectivitătii confirmă acea parcelă a dialecticii rațiunii, unde progresul şi regresul sînt inextricabil legate. Barbaria înseamnă totuna cu a considera lucrurile în litera lor. Totalmente obiectivată, opera de artă devine, în virtutea legității sale riguroase, un simplu fapt, dispărînd ca artă. Alternativa de criză este fie ieşirea din artă, fie revizuirea conceptului acesteia.

De la Schelling încoace, a cărui estetică s-a numit filozofie a artei, interesul estetic s-a centrat pe operele de artă. Frumosul natural, căruia i s-au aplicat penetrantele definiții din *Critica facultății de judecare*, a încetat să mai constituie obiect al teoriei. Ceea ce nu s-a întîmplat pentru că, aşa cum susține doctrina hegeliană, ar fi fost ridicat pe o treaptă superioară: el a fost, de fapt, refulat. Conceptul de Frumos natural atinge un punct sensibil, şi puțin lipseşte spre a nu fi confundat cu violența pe care opera de artă, veritabil artefact, o exercită la adresa naturii. Realizată în întregime de oameni, aceea se opune la ceea ce pare non-fabricat, cu alte cuvinte naturii. Ca pure antiteze, ele depind însă una de cealaltă: natura de experiența unei lumi mijlocite, obiectivate, opera de artă de natură, reprezentantul mijlocit al nemijlocitului. Tocmai de aceea reflecția asupra Frumosului natural este indispensabilă teoriei artei. în vreme ce, în chip destul de paradoxal, considerațiile asupra domeniului, ba chiar tema însăşi, sînt privite ca şi cum ar fi demodate, anoste, arhaice, marea artă, inclusiv interpretarea ei, integrînd ceea ce vechea estetică atribuia naturii, împiedică reflecția asupra a tot ceea ce se situează dincolo de imanența estetică şi totuşi se suprapune peste aceasta, ca o condiție a ei. Tranziția către religia ideologică a artei, cum a numit-o Hegel, tipică secolului al XlX-lea; satisfacția procurată de consolarea simbolică prin opera de artă reprezintă prețul acestei refulări. Frumosul natural a dispărut din estetică o dată cu dominația crescîndă a conceptului de libertate şi de demnitate umană, introdus de Kant şi transplantat cu consecvență în estetică abia de Schiller şi Hegel, concept după care nimic pe lume nu merită respect, înafară de ceea ce subiectul autonom îşi datorează lui însuşi. Concomitent, adevărul

Frumosul natural ca „ieşire în afară"

unei asemenea libertăți este pentru acesta neadevăr: non-liber-tatea Altului. Este şi motivul pentru care opoziția față de Frumosul natural, în ciuda progresului imens pe care acesta o reprezintă pentru concepția despre artă ca realitate a spiritului, este destructivă, în aceeaşi proporție în care este destruc-tiv conceptul de demnitate în opoziția sa față de natură. Studiul lui Schiller despre *Grație şi demnitate* marchează, indiferent de importanța lui, un prag în acest sens. Ravagiile provocate de idealism pe teritoriul esteticii devin vizibile în chip strident la victimele lui, precum un Johann Peter Hebel, victime care, înlăturate în numele verdictului demnității estetice, îi supraviețuiesc totuşi în măsura în care, prin existența lor prea limitată pentru idealişti, ajung s-o convingă de propria ei mărginire. Poate nicăieri altundeva decît în estetică nu se înfățişează atît de frapant secătuirea a tot ceea ce subiectul nu domină pe de-a întregul, umbra întunecată a idealismului. La o revizuire a procesului făcut Frumosului natural, pe banca acuzaților s-ar afla demnitatea prin care animalul uman pretinde a se ridica deasupra animalității. Ea se demască, vizavi de experiența naturii, ca uzurpare a subiectului, ce degradează la nivelul de material pur tot ce nu i se supune, calitățile, expulzîndu-le din artă ca pe un potențial totalmente indeterminat, deşi arta are totuşi nevoie de ele. Nu oamenii sînt cei înzestrați, în chip pozitiv, cu demnitate, ci aceasta reprezintă ceea ce ei nu sînt încă. De aceea Kant a plasat-o în caracterul inteligibil şi n-a atribuit-o celui empiric. Sub semnul demnității, etichetă lipită oamenilor aşa cum sînt, demnitate ce s-a transformat rapid în acea demnitate oficială suspectată totuşi de Schiller în spiritul secolului al XVIII-lea, arta a devenit arena Adevărului, Frumosului şi Binelui, care, în reflecția estetică, avea să marginalizeze ceea ce era valabil în raport cu ceea ce fluxul amplu şi murdar al spiritului a adus cu sine.
Opera de artă, pe de-a întregul *Qeoei,* produs uman, reprezintă ceea ce ar fi' oaei — ceva ce nu există doar pentru subiect, şi care, în termeni kantieni, ar fi lucrul în sine. Opera de artă îşi are locul său în subiect, ca identitate a sa, tot aşa cum natura ar trebui să devină ea însăşi. Eliberarea heteronomiei materialelor, mai cu seamă a obiectelor naturale; dreptul tuturor obiectelor de a fi asimilate de artă i-a conferit acesteia putere şi a eliminat brutalitatea a ceea ce spiritul receptează nemijlocit. Dar calea acestui progres, ce trage brazdă peste tot ce nu se adaptează la acea identitate, a fost şi una devastatoare. Stă mărturie, în secolul XX, amintirea

operelor de artă autentice, dispreţuite din cauza terorii idealismului. Karl Kraus s-a străduit să salveze asemenea opere ale limbajului, în concordanţă cu apologia sa la adresa a tot ce suferă opresiunea capitalismului: animalul, peisajul, femeia. Acestei tendinţe îi corespunde şi orientarea teoriei estetice către Frumosul natural. Lui Hegel i-a lipsit, se vede, organul pentru a observa că experienţa autentică a artei nu este posibilă fără aceea a respectivei dimensiuni, oricît de dificilă de sesizat, şi al cărei nume, Frumosul natural, a ieşit din vogă. Dar substanţialitatea acestei experienţe pătrunde pînă în profunzimile modernităţii: la Proust, a cărui *Recherche* este operă de artă şi metafizică a artei, experienţa unui tufiş de păducel se înscrie printre fenomenele originare ale comportamentului estetic. Operele de artă autentice, care cultivă ideea concilierii cu natura consti-tuindu-se perfect într-o a doua natură, au resimţit mereu necesitatea, parcă pentru a-şi trage răsuflarea, de a ieşi din ele însele. Pentru că identitatea n-a fost ultimul lor cuvînt, au căutat mereu consolarea la natura dintîi: ultimul act din *Figaro*, care se petrece în aer liber, şi nu mai puţin *Freischiitz*, cînd Agathe, aflată pe terasă, observă noaptea înstelată. Proporţia în care această răsuflare uşurată depinde de realitatea mijlocită, de lumea convenţiilor, este evidentă. Lungi intervale de timp, sentimentul Frumosului natural a ajuns să se intensifice o dată cu suferinţa subiectului repliat asupra lui însuşi vizavi de o lume organizată şi reglată; el poartă amprenta lui *mal du siecle.* Chiar şi Kant a întreţinut o anume desconsiderare faţă de arta fabricată de oameni, opusă în chip convenţional naturii. „Această întîietate a frumuseţii naturii faţă de frumuseţea artei, chiar dacă, după formă, ultima ar fi superioară primei, în a trezi ea singură interesul nostru nemijlocit, se acordă cu modul de gîndire luminat şi temeinic al tuturor oamenilor care şi-au cultivat sentimentul moral"[23]. Poţi crede că vorbeşte Rousseau, ca şi în pasajul următor: „Cînd

23 Kant, *op. cit.,* p. 172 *[Kritik der Urteilskraft,* § 42]; (ed. românească: p. 193).

un bărbat, care are suficient gust pentru a judeca cu cea mai mare siguranţă şi fineţe produsele artei frumoase, părăseşte fără ezitare camera în care se găsesc toate acele frumuseţi care satisfac vanitatea şi oferă bucuriile societăţii, şi se îndreaptă spre Frumosul naturii, cu scopul de a afla aici desfătare pentru spiritul său într-o meditaţie pe care nu o poate încheia niciodată, atunci vom respecta alegerea sa şi vom presupune că are un suflet frumos, pe care nu-1 poate revendica nici un cunoscător şi iubitor al artei în numele interesului pe care îl are pentru obiectele sale"[24]. Aceste fraze teoretice împărtăşesc împreună cu operele de artă contemporane lor gestul evadării din sine. Kant a atribuit naturii Sublimul şi, o dată cu el, orice frumuseţe ce depăşeşte jocul pur formal. Hegel şi epoca sa au elaborat, din contra, conceptul unei arte care, altfel decît vlăstarul secolului al XVIII-lea, nu cultiva cîtuşi de puţin „vanitatea şi plăcerile mondene". Dar au ratat cu această ocazie experienţa ce se exprimă încă dezinhibat, în spirit burghez revoluţionar, la Kant, pentru care fabricatul este failibil, şi care, pentru că nu vede aici pe deplin o a doua natură, conservă imaginea celei dintîi.

Măsura în care, în sine, conceptul Frumosului natural se modifică istoriceşte este dată foarte evident de faptul că, abia în secolul al XlX-lea, se integrează în el un domeniu care, fiind unul al artefactelor, ar fi trebuit să-i fie fundamental opus: cel al peisajului cultural. Drept frumoase trec deseori construcţii istorice, pe fundalul împrejurimilor lor geografice, cărora le seamănă eventual şi prin materialul de construcţie utilizat. în ele, spre deosebire de artă, legea formală nu este centrală, şi nici nu sînt rezultatul unui proiect, deşi ordonarea lor în jurul nucleului bisericii sau pieţei tinde uneori către acelaşi efect ca şi formele artistice rezultate în epoci similare din condiţiile economice şi materiale. Desigur că ele nu posedă acel caracter de intangibilitate, asociat de opinia curentă Frumosului natural. Istoria ca expresie şi continuitatea istorică prin formă s-a imprimat peisajelor culturale, pe care le integrează la modul dinamic, aşa cum se întîmplă dealtfel la operele de artă. Descoperirea acestui strat estetic şi apropierea sa de către sensibilitatea colectivă datează din romantism, probabil în relaţie

24 *Op. cit.*

inițială cu cultul ruinelor. O dată cu declinul romantismului, interregnul peisajului cultural a decăzut la nivelul prospectului publicitar pentru concerte de orgă şi pentru o regăsită stare de siguranță; predominanța urbanismului absoarbe ca pe un complement ideologic ceea ce se supune caracterului citadin şi căruia nu-i este totuşi scris pe frunte stigmatul societății de piață. Iar dacă, din acest motiv, bucuria de a contempla ziduri vechi şi căsuțe medievale este amestecată cu un soi de conştiință încărcată, ea supraviețuieşte examinării care le declară suspecte. Atîta vreme cît progresul, desfigurat de utilitarism, violentează suprafața pămîntului, percepția nu se înşeală deloc atunci cînd, în ciuda tuturor dovezilor contrarii, înregistrează ceea ce se află dincolo de tendințele la modă, şi care, cu toată rămînerea sa în urmă, este mai bun şi mai uman. Raționalizarea nu este încă rațională, iar universalitatea medierii nu s-a preschimbat în viață adevărată; această stare de fapt conferă amprentelor unei nemijlociri învechite, oricum dubioase şi depăşite, calitatea unui moment de justiție corec-tivă. Nostalgia pe care ele o alină, o înşeală şi care, printr-o falsă satisfacție, se transformă ea însăşi în Rău, se legitimează totuşi prin frustrarea provocată permanent de ordinea stabilită. Peisajul cultural va atinge însă culmile forței sale de rezistență prin aceea că expresia istoriei prin care el emoționează esteticeşte este corodată de durerea reală a trecutului. Figura limitatului emană fericire tocmai pentru că nu permite uitarea a ceea ce constrînge la limitare; imaginile sale constituie un *memento.* Peisajul cultural, ce seamănă deja cu un cîmp de ruine, chiar şi acolo unde casele sînt încă intacte, animă o plîngere astăzi amuțită. Dacă relația estetică cu acest trecut este astăzi otrăvită de tendința reacționară cu care respectiva relație pactizează, atunci nici o conştiință estetică punctuală, ce înlătură dimensiunea trecutului ca pe un deşeu, nu mai poate fi acceptată. Fără amintire istorică n-ar exista Frumosul. Doar deculpabilizate, peisajul cultural, ca şi trecutul în general, pot avea parte de o omenire eliberată şi chiar debarasată de toate naționalismele. Ceea ce se înfățişează în natură ca sustras şi nesupus presiunii istoriei ține la modul polemic de o fază istorică în care densitatea tramei istorice îi putea face pe cei vii să se teamă de asfixie. In circumstanțe în care natura este atotputernică în raport cu oamenii, Frumosul natural nu-şi are locul; profesiunile agrare, pentru care natura reprezintă un obiect imediat de acțiune, n-au nici un sentiment, se ştie, pentru peisaj. Frumosul natural pretins anistoric îşi are propriul nucleu istoric; faptul îl legitimează în aceeaşi măsură în care îi şi relativizează conceptul. Acolo unde natura nu era realmente dominată, imaginea ne-supune-rii ei împrăştia teroarea. De aici şi vechea predilecție pentru ordonarea simetrică a naturii. Experiența sentimentală a naturii s-a desfătat cu iregularitățile, cu neadecvarea la scheme, în simpatie cu spiritul nominalismului. Dar progresul civilizației îi înşeală pe oameni asupra măsurii în care continuă să rămînă neprotejați. Fericirea provocată de natură a fost legată de concepția subiectului ca un Fiind-pentru-Sine şi virtual infinit; el se proiectează astfel asupra naturii şi, ca existență separată de aceasta, i se simte aproape; neputința sa în societatea pietrificată într-o a doua natură devine motorul evadării sale în cea presupusă a fi cea dintîi. La Kant, teama de puterile naturii a început să devină anacronică datorită conştiinței libertății subiectului; aceasta din urmă a cedat angoasei față de perenitatea servitutii. Ambele se conta-minează în experiența Frumosului natural. Cu cît mai dificila îi este acesteia încrederea senină în ea însăşi, cu atît mai mult condiția ei devine arta. Fraza lui Verlaine: „La mer est plus belle que Ies cathedrales" constituie mărturia unei faze avansate a civilizației şi produce, cum se întîmplă oridecîteori natura este proiectată spre desluşire asupra a ceea ce, fabricat de mîna omului, îi refuză experiența, o angoasă salutară. Cît de intim legate sînt Frumosul natural şi Frumosul artistic se revelă din experiența celui dintîi. Ea se referă la natură doar în calitate de fenomen, niciodată ca materie a muncii şi reproducerii vieții, şi cu atît mai puțin ca substrat al ştiinței. Ca şi experiența artistică, experiența estetică a naturii este una a imaginilor. Natura ca

Frumos fenomenal nu este percepută ca obiect al acțiunii. Refuzul finalităților legate de conservarea Sinelui, emfatic în artă, se repetă în experiența estetică a naturii. Din acest punct de vedere, diferența dintre aceasta şi cea artistică nu este atît de accentuată. Mijlocirea apare în aceeaşi măsură în raportul dintre artă şi natură, ca şi în cel invers. Arta nu este, aşa cum idealismul a vrut să ne facă să credem, natură, dar doreşte să împlinească promisiunile

naturii. N-o poate face decît călcîndu-şi promisiunea, repliin-du-se asupra ei înseşi. în aceasta constă adevărul teoremei hegeliene, după care arta este inspirată de valori negative, de sărăcia Frumosului natural; în realitate de faptul că natura, atîta vreme cît se defineşte numai prin antiteza ei față de societate, nu este cîtuşi de puțin aşa cum apare. Țelul la care natura aspiră în van îl realizează operele de artă; ele deschid ochii. Atîta vreme cît nu serveşte ca obiect de acțiune, natura fenomenală exprimă ea însăşi fie melancolie, fie seninătate, fie altceva. Arta reprezintă natura suprimînd-o *in effigie;* întreaga artă naturalistă nu apropie natura decît în chip înşelător, deoarece, la fel cu industria, o reduce la starea de materie primă. Rezistența subiectului împotriva realității empirice în opera autonomă este şi una împotriva unei naturi ce apare nemijlocit. Căci tot ce ne revelă natura coincide la fel de puțin cu realitatea empirică precum, conform concepției grandios contradictorii a lui Kant, lucrurile în sine cu lumea „fenomenelor", cu obiectele constituite în categorii. Progresul istoric al artei s-a hrănit din Frumosul natural, tot aşa cum în era pre-burgheză s-a născut din mişcarea aceluiaşi; cîte ceva din toate acestea, dar într-o formulă deformată, regăsim în desconsiderarea hegeliană a Frumosului natural. Raționalitatea devenită estetică, faptul de a dispune la modul imanent de materiale ce i se supun în construcția operei, conduc către atingerea unui nivel asemănător comportamentului natural în comportamentul estetic. Tendințele cvasi-raționale ale artei precum renunțarea critică la *topoi*, organizarea totală, pînă la extremă, a operelor individuale în sine, produsele subiectivizării fac în aşa fel încît operele în sine se apropie, nicidecum prin imitație, de o anume naturalețe acoperită de un subiect omnipotent; „originea este țelul", dacă nu a altceva, atunci al artei. Faptul că experiența Frumosului natural, cel puțin conform conştiinței sale subiective, n-ar avea de-a face cu dominarea naturii, ca şi cum ar emana nemijlocit din origini, circumscrie atît forța cît şi slăbiciunea experienței Frumosului. Forța, pentru că aminteşte de starea sa de non-dominare, care, probabil, n-a fost niciodată; slăbiciunea, pentru că tocmai de aceea se dizolvă în starea amorfă din care s-a ridicat geniul, capabil să se împărtăşească doar din acea idee de libertate ce s-a realizat într-o stare de non-dominare. Anamneză libertății în Frumosul natural induce în eroare, deoarece ea îşi extrage speranța libertății din vechea stare de servitute. Frumosul natural este mitul transpus în imaginație şi de aceea, probabil, răscumpărat. Cîntecul păsărilor trece drept frumos pentru toată lumea; nu există om sensibil, în care supraviețuieşte ceva din tradiția europeană, care să nu se emoționeze de cîntecul unei mierle după ploaie. Cu toate acestea, în cîntecul păsărilor pîndeşte groaza, căci el nu este cîntec, ci ascultă de vraja care le înconjoară. Spaima pluteşte şi în amenințarea migrațiilor de păsări, în care subzistă vechile preziceri, mai ales de nenorocire. Multiplele sensuri ale Frumosului natural îşi au geneza conținutistică în cea a miturilor. De aceea, o dată trezit la sine însuşi, geniul nu se mai lasă multă vreme satisfăcut de Frumosul natural. în evoluția caracterului ei prozaic, arta se smulge completamente de mit şi o dată cu el de vraja naturii, care se continuă totuşi în dominarea ei subiectivă. Abia ceea ce a scăpat de natură ca destin ar putea contribui la reabilitarea ei. Cu cît arta va fi mai organizată ca obiect al subiectului, cu cît va fi mai degajată de purele intenții ale acestuia, cu atît mai mult limbajul ei se articulează pe modelul unui limbaj non-conceptual, cu semnificații neîncremenite; ar fi asemănător celui figurînd în ceea ce epoca sentimentală numea, cu o frumoasă metaforă uzată, Cartea Naturii. Pe drumul raționalității sale şi prin ea, umanitatea percepe în artă ceea ce raționalitatea uită şi la care trimite reflecția ei secundă. Punctul de fugă al acestei evoluții, ce nu reprezintă decît un aspect al artei noi, este constatarea că natura, ca

frumusețe, nu se lasă reprodusă. Căci Frumosul natural, ca fenomen, este el însuşi imagine. Reprezentarea sa are ceva tautologic, care, obiectivînd fenomenul, îl face concomitent să dispară. Reacția, deloc ezoterică, ce consideră cîmpia liliachie sau chiar un tablou cu muntele Matterhorn drept kitsch, se extinde mult dincolo de asemenea subiecte particulare: este vizată la modul cel mai direct însăşi nereproductibilitatea Frumosului natural. Indispoziția resimțită vizavi de această temă se actualizează vizavi de subiecte extreme, pentru ca marja de bun gust în imitarea naturii să rămînă intactă. Pădurea verde a impresio-niştilor germani n-are mai multă valoare decît Konigssee pictat de decoratorii hotelurilor, în timp ce francezii au ştiut perfect de ce au ales atît de rar ca subiect natura pură, şi de

Frumosul natural şi Frumosul artistic intim legate

ce, atunci cînd nu s-au consacrat unor lucruri atît de artificiale ca balerinele şi călăreții de curse sau naturii adormite din iernile lui Sisley, şi-au împănat peisajele cu embleme ale civilizației, ce au contribuit la o scheletizare constructivă a formei, ca la Pissaro. Este dificil de prezis pînă unde tabu-ul asupra reproducerii naturii reuşeşte să-i afecteze acesteia imaginea. Observația lui Proust, cum că percepția însăşi a naturii s-a modificat o dată cu Renoir, nu numai că transmite consolarea pe care scriitorul a resimțit-o prin impresionism, ci implică şi oroarea: reificarea relațiilor dintre oameni contaminează întreaga experiență şi se erijează literalmente în absolut. Cel mai frumos obraz de fată devine hidos prin asemănarea penetrantă cu cea a starului de cinema, după care, la urma urmei, a şi fost prefabricat: chiar şi acolo unde experiența a ceva natural se dă drept una integral individualizată, ca şi cum ar fi protejată administrativ, ea are tendința să mistifice. In epoca totalei sale mijlociri, Frumosul natural devine propria-i caricatură; nu în ultimul rînd respectul pentru el îndeamnă, atîta vreme cît poartă amprenta mărfii, la contemplarea sa ascetică. Reprezentarea picturală a naturii a fost şi în trecut autentică doar în versiunea naturii moarte: acolo unde a ştiut să citească natura ca pe un cifru al istoriei, dacă nu ca pe un cifru al fragilității a tot ce aparține istoriei. Interdicția *Vechiului Testament* asupra imaginilor are, pe lîngă latura sa teologică, una estetică. A nu-ți fi permis să-ți cioplești chipul, altfel spus să construieşti imagini ale oricui ar fi, exprimă totodată imposibilitatea unei asemenea imagini. Ceea ce apare în natură este, prin dedublarea sa în artă, privat tocmai de acel în-Sine în care se saturează experiența naturii. Arta este credincioasă naturii fenomenale doar acolo unde reprezintă peisajul ca expresie a propriei negativități; „Versurile scrise la contemplarea peisajelor desenate" ale lui Borchardt[25] au făcut-o într-o manieră incomparabilă şi şocantă. Dacă pictura pare fericit conciliată cu natura, precum la Corot, această conciliere poartă marca momentanului: parfumul etern este paradoxal. Frumosul natural, cel care apare nemijlocit în natură, a fost compromis de întoarcerea la natură a lui Rousseau. Cît de mare

25 *Cf.* Rudolf Borchardt, *Gedichte,* eds. M. L. Borchardt şi H. Steiner, Stuttgart 1957, pp. 113 şi urm.

este eroarea antitezei vulgare dintre tehnică şi natură se vede din aceea că tocmai acea natură neîmblînzită de intervenția umană şi care nu-i poartă amprenta, morenele alpine sau grohotişurile de pildă, se aseamănă cu grămezile de deşeuri industriale, față de care nevoia estetică de natură, omologată de societate, îşi ia distanțe. Cit de industrială este înfățișarea cosmosului anorganic se va vedea într-o bună zi. Conceptul de natură, încă etern idilic, ar rămîne şi în expansiunea sa telurică, amprentă a tehnicii totale, închis într-un minuscul provincialism insular. Tehnica, aceea care, după o schemă recentă, preluată din morala sexuală burgheză, ar fi violat natura, ar fi în aceeaşi măsură capabilă, în condițiile unor alte relații de producție, să o asiste şi să o ajute pe această biată planetă să devină ceea ce poate că aspiră să fie. Ca şi în pictura impresionistă, conştiința nu accede la experiența naturii decît dacă îi integrează stigmatele. Astfel se pune în mişcare conceptul fix al Frumosului natural. El

se extinde prin ceea ce nu mai constituie natură. Altfel, aceasta se degradează într-o fantasmă înşelătoare. Raportul naturii fenomenale față de ceea ce este obiectiv mort este accesibil experienței ei estetice. Căci orice experiență a naturii conține în fond societatea în totalitatea ei. Nu numai că ea dezvoltă schemele percepției, ci ea trasează anticipat, prin contrast şi asemănare, ceea ce se va numi de fiecare dată natură. Experiența naturii se constituie şi datorită puterii negației determinate. O dată cu expansiunea tehnicii, şi, de fapt, o dată cu expansiunea totală a principiului schimbului, Frumosul natural se identifică tot mai mult cu funcția contrastantă a acestuia şi cu esența reificată pe care o combate. Conceptul de Frumos natural, constituit cîndva împotriva perucilor şi grădinilor aliniate ale absolutismului, şi-a pierdut forța deoarece, după emanciparea burgheză în numele drepturilor pretins naturale, lumea empirică nu este mai puțin reificată, ci mai mult decît în secolul al XVIII-lea. Experiența nemijlocită a naturii, debarasată de intransigența ei critică şi subsumată raporturilor de schimb - o dovedeşte termenul de industrie turistică -, a decăzut în neutralitate gratuită şi în apologie: natura ca rezervație naturală şi ca alibi. Frumosul natural este ideologie ca ipostază a nemijlocitului mijlocit. Chiar şi experiența adecvată a Frumosului natural se adaptează ideologiei complementare a inconştientului. Dacă,

după tradiția burgheză, li se atribuie oamenilor meritul de a fi atît de sensibili la natură, de cele mai multe ori el s-a transformat pentru ei într-o satisfacție morală narcisiacă: ce bun tre-buie să fii, pentru a te putea bucura de ea şi a-i fi recunoscător - pe această cale nu mai există nici o limită pînă la acel înțeles al Frumosului din anunțurile matrimoniale, mărturii ale unei experiențe jalnice şi mizerabile. O asemenea experiență deformează însăşi substanța experienței naturii. Este greu să-i regăseşti vreo urmă în turismul organizat. A te bucura de natură şi de liniştea ei a devenit un privilegiu rar şi o dată mai mult exploatabil la modul comercial. Pe această cale, categoria Frumosului natural nu este însă condamnată pur şi simplu. Refuzul de a vorbi despre natură este mai puternic acolo unde supraviețuieşte dragostea față de ea. Expresia „ce frumos!" pronunțată în mijlocul unui peisaj îi lezează limbajul mut şi îi diminuează frumusețea; natura fenomenală solicită tăcere, în timp ce acela care este capabil să treacă prin experiența ei simte nevoia să vorbească, pentru a se elibera cîteva clipe de prizonieratul monadologic. Imaginea naturii supraviețuieşte, deoarece completa ei negație în artefact, negație ce salvează această imagine, devine în mod necesar oarbă la ceea ce ar fi dincolo de societatea burgheză, de munca şi de mărfurile ei. Frumosul natural rămîne alegorie a acestui dincolo, în ciuda mijlocirii sale prin imanența socială. Dar dacă i se atribuie acestei alegorii calitatea de stadiu al concilierii realizate, ea este în fapt degradată la nivelul de auxiliar al acoperirii şi justificării non-conciliabilului în care, totuşi, această frumusețe este posibilă.

Acel „ce frumos!", care, după un vers al lui Hebbel, deranjează „sărbătoarea naturii"[26], se potriveşte concentrării încordate vizavi de operele de artă şi nu naturii. Percepția inconştientă ştie mai multe despre frumusețea acesteia. Uneori subit, ea se dizolvă în continuitatea acestei percepții. Cu cît contempli natura mai intens, cu atît mai puțin îi pătrunzi frumusețea, dacă nu cumva ea nu te-a frapat la modul spontan. Vizitarea programată a unor locuri cu o vedere reputată, culmi ale Frumosului natural, este inutilă de cele mai multe ori.

26 Friedrich Hebbel, *Werke in zwei Bânden*, ed. G. Fricke, Miinchen 1952, voi. 1, p. 12 G,Herbstbild").

[redacted]

Elocvenței naturii îi dăunează obiectivarea realizată printr-o contemplare atentă, şi, finalmente, faptul este valabil într-o anumită măsură şi pentru operele de artă, ce sînt în totalitatea lor perceptibile doar în *temps duree*, concept pe care Bergson îl extrage tocmai din experiența artistică. Dar dacă nu putem vedea natura decît aşa-zicînd orbeşte, atunci percepția şi amintirea inconştiente, esteticeşte indispensabile, sînt totodată rudimene arhaice, non-

conciliabile cu avansul emancipării raționale. Pura nemijlocire nu este suficientă experienței estetice. Ea are nevoie, pe lîngă spontaneitate, şi de intenționalitate, de concentrare a conştiinței; peste această contradicție nu se poate trece. în consecință logică, Frumosul în totalitatea sa se oferă analizei, care, la rîndul ei, trimite la spontaneitate, şi care ar fi zadarnică dacă n-ar conține şi un moment de spontaneitate. Față cu Frumosul, reflecția analitică reconstituie *temps duree* prin antiteza sa. Analiza ajunge la acel tip de Frumos, aşa cum ar trebui să apară acesta percepției perfecte şi desprinse de sine. Ea descrie astfel încă o dată, în mod subiectiv, drumul pe care opera de artă îl parcurge în sine în mod obiectiv: cunoaşterea adecvată a Esteticului este împlinirea spontană a proceselor obiective, care, datorită tensiunilor sale, se derulează chiar în interiorul ei. Din punct de vedere genetic, atitudinea estetică are nevoie desigur, deja din copilărie, de familiarizarea cu Frumosul natural, al cărui aspect ideologic îl ignoră, pentru a-1 salva în relația sa cu artefactele Cînd s-a ascuțit contradicția dintre nemijlocire şi convenție, iar orizontul experienței estetice s-a deschis către ceea ce la Kant se numeşte Sublim, au fost conştientizate ca frumoase fenomene naturale ce copleşesc prin grandoare. Această atitudine a fost istoriceşte efemeră. La Karl Kraus, geniul polemic, în concordanță, poate, cu acel *modern style* al unui Peter Altenberg, s-a abținut de la cultul peisajelor grandioase şi n-a manifestat nici un fel de entuziasm față de munți, de genul celui pe care doar alpiniştii îl încearcă şi față de care criticul culturii a avut, cu dreptate, rezerve. Un asemenea scepticism față de marea natură rezultă, evident, din sensibilitatea artistică. Aceasta, în urma unei diferențieri progresive, se revoltă împotriva semnului egalității pe care filozofia idealistă îl pune între grandoarea concepțiilor şi a categoriilor şi respectiv conținutul operelor. Confuzia lor a devenit de altfel un

indice al comportamentului filistin. Chiar şi grandoarea abstractă a naturii, pe care o mai admira Kant şi pe care o compara cu legea morală, se vădeşte a fi reflex al megalomaniei burgheze, al înclinației către recorduri, al cuantificării şi chiar al cultului eroilor. Aşa văzute lucrurile, scapă atenției tocmai faptul că acel moment în natură oferă spectatorului ceva foarte diferit, ceva ce trasează limite dominației umane şi care aminteşte de cît de neputincioasă este agitația omenirii. Astfel ar fi dorit şi Nietzsche să se simtă la Sils Măria „două mii de metri deasupra mării, ca să nu mai vorbim de oameni". Asemenea fluctuații în experiența Frumosului natural interzic orice apriorism teoretic, la fel de definitiv cum o face şi arta. Cel care ar dori să fixeze Frumosul natural într-un concept invariant s-ar face la fel de ridicol ca şi Husserl, cînd declară că ar percepe *ambulando* verdele proaspăt al gazonului. Cine vorbeşte de Frumosul natural frizează pseudo-poezia. Doar pedantul îndrăzneşte să distingă în natură Frumosul de Urît, dar fără o asemenea distincție conceptul de Frumos natural ar fi golit de conținut. Nici categorii precum cea a grandorii formale - ce contrazice percepția micrologică, cea mai autentică, a Frumosului în natură - şi nici, aşa cum îşi imaginase estetica mai veche, raporturi matematice de simetrie, nu oferă criterii de evaluare ale Frumosului natural. După canonul conceptelor universale este însă indefinibil, căci propriul concept îşi extrage substanța din ceea ce scapă conceptului universal. Indefinibilitatea sa esențială se manifestă prin faptul că toate fragmentele naturii, ca şi tot ce este fabricat de om şi încremeneşte ca parte a naturii, sînt susceptibile de a deveni frumoase printr-un soi de lumină interioară. O asemenea expresivitate are de-a face prea puțin sau deloc cu proporțiile formale. Totodată, fiecare obiect natural, resimțit ca frumos, se înfățişează ca şi cum ar fi singurul purtător de frumusețe în întregul univers; aceasta se moşteneşte de către fiecare operă de artă. In timp ce între Frumosul şi ne-Frumosul în natură nu se poate deosebi la modul categoric, conştiința ce se cufundă, îndrăgostită, în lucrul frumos, este obligată totuşi să diferențieze. Dacă există un criteriu al diferențierii calitative a Frumosului în natură, el trebuie căutat nu altundeva decît în gradul de elocvență a ceea ce nu este fabricat de om, în expresia naturii. Frumos este în natură

ceea ce apare ca un plus față de ceea ce este literalmente la locul său. Fără receptivitate n-ar exista o asemenea expresie obiectivă, dar ea nu se reduce la subiect; Frumosul natural trimite la primatul obiectului în experiența subiectivă. El este perceput atît ca o constrîngere obligatorie, cit şi ca un lucru incomprehensibil, în aşteptarea interogativă a propriei disoluții. Puține s-au transmis atît de perfect operelor de artă din Frumosul natural ca acest dublu caracter. Din acest punct de vedere, arta este nu atît imitație a naturii, cît imitație a Frumosului natural. El prinde rădăcini aici o dată cu intenția alegorică, declarată fără a fi descifrată; cu sensuri care, altfel decît în limbajul semnificant, nu se obiectivează. Ele sînt, fără îndoială, de sorginte istorică, precum holderlinianul *Winkel von Hardt*[27]. Un pîlc de arbori se detaşează acolo prin frumusețea lui - mai frumos ca altele -, părînd a sugera, fără alte precizări, amintirea unui eveniment din trecut; o stîncă apare timp de o secundă sub chipul unui animal preistoric, asemănare ce dispare în clipa următoare. Aici îşi are locul o dimensiune a experienței romantice ce se afirmă dincolo de filozofia şi de concepțiile romantice. în Frumosul natural se îmbină jucăuş, ca în muzică sau într-un caleidoscop, elemente ale istoriei şi ale naturii. Unul poate trece în locul celuilalt şi tocmai prin această permanentă schimbare, şi nu prin univocitatea raporturilor trăieşte Frumosul natural. Este spectacol, tot aşa cum norii reprezintă piese shakespeariene, sau cum franjurile luminate ale norilor prelungesc aparent durata fulgerelor. Dacă arta nu reprezintă nori, piesele de teatru încearcă, din contra, să reprezinte arta acestora; Shakespeare o indică într-o scenă cu Hamlet şi curtenii. Frumosul natural este istoria întreruptă, o devenire suspendată. Oridecîteori operelor de artă li se atribuie pe drept cuvînt sentimentul naturii, ele ni-1 transmit. Doar că acel sentiment, în ciuda rudeniei cu alegoricul, este fugitiv pînă la *deja uu* şi este cu atît mai pertinent cu cît este mai efemer.

Şi în acest caz Humboldt ocupă o poziție intermediară între Kant şi Hegel prin faptul că, rămînînd credincios Frumosului natural, ține însă, vizavi de formalismul kantian, să-1 concretizeze. Astfel, în scrierea despre basci, care a fost pe nedrept eclipsată de *Călătoria în Italia* a lui Goethe, natura este criti-

27 *Cf.* Holderlin, *op. cit.*, voi. 2, p. 120.

cată, fără ca seriozitatea acestei critici, aşa cum te-ai putea aştepta o sută cincizeci de ani mai tîrziu, să fie luată în rîs. Unui grandios peisaj stîncos Humboldt îi reproşează lipsa arborilor. Versul „Oraşu-i frumos aşezat, dar muntele-i lipseşte" ironizează atari sentințe; acelaşi peisaj ar fi suscitat entuziasm peste cincizeci de ani. Cu toate acestea, naivitatea, care nu permite restrîngerea facultății umane de judecare de către natura extra-umană, atestă un raport incomparabil mai profund cu aceasta din urmă decît admirația satisfăcută de tot şi toate, în fața peisajului, rațiunea nu presupune, cum ar putea fi bănuită la prima vedere, doar un gust de epocă raționalist şi armonizant, gust ce implică acordarea extra-umanului cu individul uman. Dincolo de aceasta, ea este viu impregnată de o filozofie a naturii, ce interpretează natura drept ceva semnificant în sine, idee pe care Goethe a împărtăşit-o cu Schelling. Ca şi experiența naturii care o inspiră, o asemenea concepție nu este resuscitabilă. Dar critica naturii nu este doar *hybris-v* spiritului ce se erijează în absolut. Ea se întemeiază într-o anume măsură pe obiect. A spune că totul în natură poate fi receptat ca frumos este la fel de adevărat cu a aprecia că peisajul Toscanei este mai frumos decît împrejurimile oraşului Gelsenkirchen. Fără îndoială că ofilirea Frumosului natural s-a produs concomitent cu declinul filozofiei naturii. Aceasta n-a murit însă numai ca ingredient al istoriei spiritului; experiența pe care ea a susținut-o împreună cu fericirea provocată de natură s-a modificat considerabil. Frumosului natural i s-a întîmplat acelaşi lucru ca şi culturii: el se goleşte de substanță ca o consecință imperioasă a extensiei sale. Descrierile de natură ale lui Humboldt rezistă oricărei comparații;

cele ale învolburatei Mări Biscaya se plasează între frazele pline de forță ale lui Kant despre Sublim şi descrierea făcută de Poe Maelstrom-ului; dar ele sînt legate în chip ireversibil de momentul lor istoric. Judecata lui Solger şi Hegel, care au tras concluzia asupra condiției inferioare a Frumosului natural din indeterminarea ce răsare din acesta, a fost eronată. Goethe mai putea încă să disocieze între obiecte demne şi nedemne de pictură; aceasta 1-a condus la elogiul picturii cu motive de vînătoare sau cu panorame, care a părut deplasată pînă şi pentru gustul pompieristic al responsabililor ediției jubiliare. Dar îngustimea clasificatoare a judecăților goetheene despre natură este superioară prin concretețe cultivatei formule nivelatoare după care totul este la fel de frumos. Desigur că, sub constrîn-gerile evoluției picturii, definiția Frumosului natural s-a inversat, într-o notă facil umoristică s-a spus, prea des chiar, că în producțiile kitsch pînă şi apusurile de soare sînt indispuse. De vină pentru steaua nenorocoasă a teoriei Frumosului natural nu este nici slăbiciunea corectabilă a reflecțiilor asupra lui şi nici sărăcia obiectului. El este definit mai curînd prin imposibilitatea de a defini atît obiectul, cît şi conceptul. Indeterminat şi opus determinărilor, Frumosul natural este indefinibil şi înrudit astfel cu muzica, care, datorită unei asemenea asemănări non-obiective cu natura, a marcat profund opera lui Schubert. Precum în muzică, Frumosul apare în natură fulgerător, pentru a dispare imediat, înainte de vreo încercare de a-1 fixa. Arta nu imită natura şi nici Frumosul natural particular, ci Frumosul natural în sine. Dincolo de aporia Frumosului natural, este vorba aici de aporia esteticii în întregul ei. Obiectul ei se defineşte ca indeterminabil, deci în chip negativ. De aceea are nevoie arta de filozofie, care o interpretează, pentru a spune ceea ce ea nu poate spune, dar ceea ce totuşi poate fi spus doar de către artă prin aceea că nu o spune. Paradoxurile esteticii îi sînt impuse de obiect: „Poate că Frumosul pretinde imitația servilă a ceea ce este indefinibil în lucruri"[28]. Dacă este barbar să spui că un lucru în natură ar fi mai frumos decît altul, conceptul de Frumos în natură, ca unul definibil, implică totuşi în sine, la modul teleologic, o asemenea barbarie, ceea ce nu ne împiedică să considerăm drept prototip al filistinului pe acela care este orb în fața Frumosului din natură. Motivul stă în caracterul enigmatic al limbajului ei. Această insuficiență a Frumosului natural a putut realmente juca un rol, conform doctrinei treptelor a lui Hegel, ca motivație a artei emfatice. Căci, în artă, insesizabilul este obiectivat şi menit duratei: în acest sens, şi nu în cel al logicii discursive, este concept. Slăbiciunea gîndirii despre Frumosul natural, ca una a subiectului, şi forța ei obiectivă

28 Paul Valery, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen,* trad. de B. Boschenstein ş.a., Wiesbaden 1959, p. 94. [în orig.: Paul Valery, *(Euvres,* voi. 2, (Paris, Gallimard, La Pleiade), p. 681].

pretind ca acel caracter enigmatic al Frumosului natural să se reflecte în artă, definit fiind, în consecință, prin concept, şi totodată prin aceea că, în sine, se refuză conceptualizării. Poemul *Wanderers Nachtlied* este incomparabil, căci aici subiectul nu vorbeşte - mai curînd şi-ar dori, precum în orice operă autentică, să amuțească prin ea -, cît imită prin limbajul său indicibilul limbajului naturii. Nu la altceva se referă probabil norma, ce înseamnă mai mult decît simplul ei enunț, după care în poem forma şi conținutul trebuie să coincidă.

Frumosul natural este amprenta non-identicului în lucrurile aflate sub blestemul identității universale. Atîta vreme cît acesta acționează, nici un non-identic nu există în mod pozitiv. Este motivul pentru care Frumosul natural rămîne atît de risipit și incert, tot așa cum toate promisiunile pe care le emană depăşesc domeniul intra-umanului. Suferința în fața Frumosului, nicăieri mai vie decît în experiența naturii, este concomitent nostalgie după ceea ce acesta promite, fără ca să se revele în ea, şi durere în fața insuficienței fenomenului care îl refuză, dorind nu mai puțin să-i semene. Procesul se continuă în relația cu operele de artă. Contemplatorul semnează, involuntar şi inconştient, un contract cu opera, angajîndu-se să i se

supună pentru a o face să vorbească. în această făgăduită receptivitate subzistă respirația detensionată, un fel de a te lăsa în voia ta în natură. In Frumosul natural coexistă slăbiciunea făgăduinței şi neputința de a nu spera în ea. Chiar dacă vorbele ricoşează în atingere cu natura şi îi trădează limbajul în favoarea aceluia de care acesta se distinge la modul calitativ - nici o critică la adresa teleologiei naturii nu poate eluda faptul că, în țările Sudului, zilele senine sînt ca şi cum ar fi fost făcute pentru contemplare. în amurgul lor la fel de radios şi senin ca şi răsăritul, ele sugerează un fel de nădejde cum că nimic nu este pierdut şi că totul poate fi bine: „Moarte, şezi în culcuş, şi inimi, fiți atente:/ Un om bătrîn arată către zarea subțiată/ sub marginile aurorei:/ Pentru Dumnezeu, cel nenăscut, v-o/ spun:/ lume, oricît ți-ar fi de rău,/ totul o ia de la-nceput şi totul e al tău!"[29]. Imaginea Vechiului în natură devine cifru al încă Nefiindului, al posibilului: ca apariție a acestuia este deja mai mult decît Fiindul; dar numai deja un

29 Rudolf Borchardt, *op. cit.*, p. 104 C.Tagelied").

asemenea gînd este aproape sacrilegiu. Nimic nu garantează că astfel vorbeşte natura, căci discursul ei nu reprezintă o judecată; tot atît de puțin ca şi promisiunea înşelătoare pe care nostalgia şi-o reproiectează. Prin incertitudine, Frumosul natural moşteneşte ambiguitatea mitului, în vreme ce, în lumea fenomenală, ecoul său, consolarea, se îndepărtează de mit. împotriva a ce susține Hegel, filozoful identității, frumusețea naturii este aproape de adevăr, dar se ascunde în clipa apropierii supreme. Arta a deprins inclusiv acest lucru de la Frumosul natural. Dar limita față de fetişismul naturii, subterfugiul panteist, totuna cu masca afirmativă a unei infinite fatalități, este trasată prin aceea că natura, oricît de delicat şi efemer se manifestă în frumusețea ei, încă nici nu există. Ruşinea pe care o resimți în fața Frumosului natural vine din faptul că violezi încă Nefiindul, invadîndu-1 în Fiind. Demnitatea naturii este cea a unui încă Nefîind, ce refuză prin expresia sa umanizarea intențională. Respectiva demnitate s-a transmis caracterului ermetic al artei, refuzului ei, preconizat de Holderlin, de a se lăsa utilizată, fie şi prin sublimata introducere a unui sens uman. Căci comunicarea este finalmente adaptarea spiritului la util, adaptarea prin care acesta se inserează printre mărfuri, iar ceea ce se cheamă astăzi sens participă la aceasta monstruozitate. Structura continuă, coerentă, sprijinită în ea însăşi a operelor de artă este copie a tăcerii, din care doar natura vorbeşte. Față de principiul dominant, ca şi față de haosul difuz, frumusețea naturii este un Altul; cu el ar putea semăna conciliatul.
Hegel ajunge la Frumosul artistic pornind de la Frumosul natural, pe care inițial îl concede: „Ca idee, obiectivă în chip sensibil, viața în natură este frumoasă, întrucît adevărul, ideea, este aici în cea mai apropiată formă naturală a ei ca viață nemijlocit dată în forma unei realități individuale, adecvate"[30]. Această frază, care înfățişează Frumosul natural din capul locului mai sărac decît este, fixează o paradigmă a rigorii estetice, rezultată din identificarea realului cu raționalul, în speță

30 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke. Vollstăndige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten,* voi. 10: *Vorlesungen ilber die Ăsthetik,* ed. H. G. Hotho, ediția a 2-a, Berlin 1842/1843, 1. Teii, p. 157; (ed. românească: *Prelegeri de estetică,* traducere de D.D. Roşea, voi. I, Bucureşti 1966, p. 130).

Metacritică la critica hegeliană a Frumosului natural

din definirea naturii ca definire a Ideii în alteritatea ei. Aceasta este atribuită din oficiu Frumosului natural. Frumusețea naturii decurge din teodiceea hegeliană a realului: deoarece Ideea n-ar putea fi altfel decît aşa cum se realizează, apariția ei primară sau „cea mai apropiată formă naturală a ei" este „adecvată", aşadar frumoasă. în manieră dialectică, această afirmație este imediat limitată; cu vădită trimitere polemică spre Schelling, raționamentul nu continuă asupra naturii ca spirit, căci natura trebuie să fie spirit în alteritatea sa, şi nu nemijlocit

reductibilă la acesta. Este evident aici progresul conştiinței critice. Mişcarea hegeliană a conceptului caută adevărul inexprimabil în chip nemijlocit în denominarea particularului, a limitatului: a morții şi a falsului. Aceasta face ca Frumosul natural, abia apărut, să şi dispară: „Din cauza acestui caracter nemijlocit numai sensibil, Frumosul viu al naturii nu este nici Frumos pentru sine însuşi, nici nu e produs din el însuşi ca frumos şi pentru a fi fenomen frumos. Frumusețea naturii este frumoasă numai pentru Altul, adică pentru noi, pentru conştiința care prinde frumusețea"[31]. Astfel, esența Frumosului natural va fi fost ratată, şi o dată cu ea anamneză tocmai a ceea ce nu este doar pentru-Altul. Această critică a Frumosului natural este conformă unui *topos* al esteticii lui Hegel în ansamblul ei, orientării ei obiectiviste împotriva contingenței sensibilității subiective. Tocmai Frumosul, care se prezintă ca independent de subiect, precum ceva absolut nefabricat, cade sub bănuiala slăbiciunii subiective; Hegel îl compară nemijlocit cu indeterminarea Frumosului natural. Ceea ce lipseşte în general esteticii hegeliene este organul pentru o elocvență nesemnificantă; acelaşi lucru lipseşte şi teoriei sale asupra limbajului[32]. La modul imanent, i se poate obiecta lui Hegel că definiția pe care o dă naturii, definiție a spiritului în alteritatea sa, nu doar le opune, ci le şi asociază, fără însă să interogheze mai departe, nici în *Estetica* sa, şi nici în *Filozofia naturii,* momentul unificator. Idealismul obiectiv hegelian devine în estetică partizanat

31 *Op. cit.*
32 *Cf.* Theodor W. Adorno, *Drei Studieri zu Hegel. Aspekte, Erfahrungsgehalt, Skoteinos oder Wie zu lesen sei,* ediția a 3-a, Frankfurt a. M. 1969, p. 119 şi pp. 123 şi urm.

grosier şi aproape ireflexiv în favoarea spiritului subiectiv. Adevărat este faptul că Frumosul natural, promițînd în chip fulgurant o realitate supremă, nu poate rămîne în sine, ci este salvat abia prin intermediul conştiinței care i se opune. Obiecția pertinentă a lui Hegel la adresa Frumosului natural corespunde pe deplin criticii sale la adresa formalismului estetic şi, o dată cu el, a hedonismului ludic al secolului al XVIII-lea, cel ce respingea spiritul burghez emancipat. „Ca formă abstractă, forma Frumosului în natură este, pe de o parte, formă determinată şi astfel mărginită, pe de altă parte ea conține o unitate şi o raportare abstractă la sine... Felul acesta al formei este ceea ce numim regularitate, simetrie, apoi legitatea şi în sfîrşit, armonia"[33]. Hegel vorbeşte cu simpatie despre progresul disonanței, dar rămîne surd la faptul că ea este bine ancorată în Frumosul natural. Prin această proiecție, teoria estetică în apogeul ei hegelian ajunge să anticipeze arta; după el, abia în ipostaza ei de înțelepciune neutralizată va rămîne în urma acesteia. Raporturile pur formale, „matematice", care inițial ar fi fost destinate să fundamenteze Frumosul natural, sînt opuse spiritului viu; ele sînt discreditate prin verdictul de a fi subalterne şi prozaice; frumusețea regularității este una adecvată „intelectului abstract"[34]. Disprețul pentru estetica raționalistă tulbură însă viziunea lui Hegel asupra a ceea ce, în natură, scapă rețelei ei conceptuale. Literalmente, conceptul de subordonat apare în tranziția de la Frumosul natural la Frumosul artistic: „Această lipsă esențială [a Frumosului natural] ne duce însă la necesitatea idealului, care nu este de găsit în natură şi în comparație cu care frumusețea naturii apare ca una ce e subordonată"[35]. Dar Frumosul natural este subordonat în aceia care îl slăvesc, nu în sine. Chiar dacă determinarea artei tinde a o depăşi pe cea a naturii, prototipul ei se găseşte în expresia acesteia din urmă şi nu în spiritul pe care oamenii i-1 conferă. Conceptul idealului, concept reflexiv, după care ar urma să se orienteze arta, „purificată", îi este exterior. Orgoliul idealist împotriva a ceea ce în natură nu este spirit se răzbună asupra a ceea ce în artă este mai mult decît

33 Hegel, *op. cit, 1. Teii,* p. 170; (ed. rom.: pp. 140 şi urm.).
34 *Op. cit.*
35 *Op. cit, 1. Teii,* p. 180; (ed. rom.: p. 149).

spiritul ei subiectiv. Idealul atemporal devine ghips; soarta dramaturgiei lui Hebbel, ale cărei poziții n-au fost prea departe de cele ale lui Hegel, o atestă poate la modul cel mai evident în istoria literaturii germane. Hegel deduce arta într-o manieră destul de rațională, dar făcînd în mod ciudat abstracție de reala ei geneză istorică, din insuficiența naturii: „Necesitatea Frumosului artistic derivă din lipsurile realității nemijlocite, iar sarcina lui trebuie stabilită în sensul că Frumosul artistic are chemarea să înfățişeze fenomenul vieții şi îndeosebi pe acela al celei spirituale, în libertatea lui şi în mod exterior, şi să facă din exterior un ce adecvat conceptului acestuia. Numai atunci a fost scos adevărul din mediul său temporal, din dispersiunea sa în noianul finităților exterioare, conferindu-i-se în acelaşi timp o apariție exterioară, din care nu mai străvede sărăcia naturii şi a prozei, ci o existență demnă de adevăr"[36]. Se demască în acest pasaj fibra însăşi a filozofiei hegeliene: Frumosul natural nu se legitimează decît prin declinul său, doar prin aceea că insuficiența sa se instalează ca rațiune de a fi a Frumosului artistic. Totodată, prin „vocația" sa, el este subsumat unui scop, cel al transfigurării afirmative, docil față de toposul burghez ce datează cel puțin de la d'Alembert şi Saint-Simon. Dar ceea ce Hegel consideră a fi insuficiență a Frumosului natural, ceea ce se sustrage oricărui concept precis, constituie însăşi substanța Frumosului. în schimb, în trecerea lui Hegel de la natură la artă, mult invocata multiplicitate a sensului lui *,/i.ufheben'** nu este de găsit. Frumosul natural se stinge fără a mai putea fi recunoscut în Frumosul artistic. Pentru că nu este totalmente strunit şi determinat de spirit, Hegel îl consideră drept preestetic. Dar spiritul suveran este instrument şi nu conținut al artei. Hegel califică Frumosul natural ca fiind prozaic. Formula ce desemnează asimetricul, pe care Hegel îl scapă din vedere la Frumosul natural, este în acelaşi timp oarbă vizavi de desfăşurările artei recente, care şi ea ar putea fi considerată din punctul de vedere al pătrunderii prozaicului în legea formală. Proză este reflexul, pe care nimic nu-1 poate înlătura, al desacralizării lumii

36 *Op. cit, 1. Teii,* p. 192; (ed. rom.: p. 159).
* revocare, suspendare, desființare etc; ridicare, ca înglobare într-o entitate superioară, fără a dispărea însă. [nota trad.].

în artă, şi nu doar adaptarea ei la utilitatea meschină. Simplul recul speriat în fața prozei te lasă pradă stilizării arbitrar decretate. Tendințele acestei evoluții n-au fost completamente previzibile în vremea lui Hegel; ele nu coincid cîtuşi de puțin cu realismul, ci privesc procedurile autonome, eliberate de referința la obiectivitate şi la locuri comune. In raport cu această evoluție, estetica lui Hegel a rămas reacționară în sens clasicist. La Kant, concepția clasicistă a Frumosului era compatibilă cu cea a Frumosului natural; poate din teamă față de o dialectică ce nu-şi suspendă mişcarea nici în fața ideii de Frumos, Hegel sacrifică Frumosul natural pe altarul spiritului subiectiv, dar pe acesta din urmă îl subordonează clasicismului, cu care este incompatibil şi față de care este exterior. Critica lui Hegel la adresa formalismului kantian ar fi trebuit să evidențieze concretul non-formal. Hegel nu s-a decis s-o facă; poate de aceea confundă momentele materiale ale artei cu conținutul ei obiectiv. Respingînd caracterul fugitiv al Frumosului natural, ca şi tot ce nu este conceptual, el rămîne limitat la indiferența față de motivul central al artei, acela de a-şi căuta adevărul în fugitiv şi în efemer. Filozofia lui Hegel eşuează în fața Frumosului: deoarece pune pe acelaşi plan, prin substanța mijlocirilor lor, rațiunea şi realul, el ipostaziază încărcarea cu subiectivitate a tot ce ființează ca Absolut, în timp ce non-identitatea nu contează pentru dînsul decît ca înlănțuire a subiectivității, în loc să definească experiența acestui non-identic ca *telos* al subiectului estetic, care să-i determine aceluia emanciparea. Estetica dialectică în progres devine în mod necesar critică inclusiv în raport cu cea hegeliană.
Trecerea de la Frumosul natural la Frumosul artistic este dialectică pentru că este legată de dominație. Frumosul artistic constituie ceea ce, în mod obiectiv, este dominat în imagine şi care, în virtutea obiectivității sale, transcende dominația. Operele artistice îi scapă transformînd atitudinea estetică, ce-şi însuşeşte Frumosul natural, în travaliu productiv, al cărei model îl constituie travaliul material. Dar, în calitate de limbaj uman, care ordonează şi conciliază, artei i-ar fi pe plac să se apropie de ceea ce în

limbajul naturii se refuză oamenilor. Operele de artă au în comun cu filozofia idealistă doar faptul că împing concilierea spre identitatea cu subiectul; în acest sens, modelul respectivei filozofii este în realitate arta, cum

susține şi Schelling, şi nu invers. Ele au extins pînă la extrem sfera dominației umane, dar nu la modul literal, ci prin stabilirea unei sfere pentru-Sine, care, tocmai prin imanența ei impusă, se distinge de dominația reală şi o neagă astfel în hete-ronomia ei. Numai prin această polarizare, şi nu prin pseudo-morfoza artei în natură, ajung ele să se mijlocească reciproc. Cu cît operele de artă se abțin mai mult de la a fi naturale şi de la copierea naturii, cu atît cele mai reuşite dintre ele ajung asemănătoare naturii. Obiectivitatea estetică, răsfrîngere a Fiindului-în-Sine al naturii, impune direct momentul teleologic şi subiectiv al unității; numai pe această cale operele încep să semene cu natura. Orice asemănare particulară este, din contra, accidentală, de cele mai mai multe ori străină artei şi reifi-cantă. Sentimentul necesității unei opere de artă nu este decît un alt mod de a exprima o asemenea obiectivitate. Cum o demonstrează Benjamin, istoria spiritului, aşa cum se practică ea, abuzează de acest concept. Există tendința de a sesiza şi justifica fenomene - cel mai adesea istorice - cu care nu se poate stabili nici un fel de relație, declarîndu-le necesare, aşa cum se întîmplă cînd lauzi o muzică plicticoasă pentru că, de vreme ce precede marea muzică, ar fi fost necesară. Dovada acestei necesități nu poate fi nicicînd produsă: nici în opera de artă particulară, nici în relația istorică dintre opere şi stiluri nu există o legitate transparentă de tipul celei din ştiințele naturii - şi nu alta este situația în psihologie. Nu *more scien-tifico* trebuie vorbit despre necesitatea în artă, ci doar despre cum o operă poate avea efect prin forța închiderii ei, prin evidența propriului Fiind-aşa-şi-nu-altfel, ca şi cum acesta ar trebui să se afle aici pur şi simplu, fără a putea face abstracție de dînsul. În-Sinele la care operele aspiră nu este imitație a unui real, ci anticipare a unui în-Sine care încă nici nu este, a unui necunoscut determinabil prin intermediul subiectului. Ele spun că ceva există în sine, dar nu fac nici o predicție asupra lui. în realitate, în contradicție cu ceea ce a vrut conştiința reificată, arta nu s-a înstrăinat de natură prin spiritualizarea care a afectat-o în ultimii două sute de ani şi datorită căreia a devenit autonomă, ci s-a apropiat, în structura sa, de Frumosul natural. O teorie a artei care va identifica simplist tendința de subiectivizare a artei cu dezvoltarea ştiinței în concordanță cu rațiunea subiectivă, ratează în folosul plauzibilității conținutul dinamicii artistice. Arta îşi propune cu mijloace umane să facă non-umanul să vorbească. Expresia pură a operelor de artă eliberează de interferențe obiectuale inclusiv aşa-zisul material natural, converge cu natura, aşa cum în creațiile cele mai autentice ale lui Anton Webern sunetul pur, la care ele se reduc datorită sensibilității subiective, se transformă în sunet natural - al unei naturi grăitoare, desigur, adică în limbajul ei, şi nu în copia unui fragment din această natură. Elaborarea subiectivă a artei ca limbaj neconceptual este în stadiul raționalității unica figura în care se reflectă ceva asemănător cu limbajul creației, cu tot cu paradoxul inaccesibilității prototipului reflectat. Arta încearcă să imite o expresie ce nu conține intenție umană. Aceasta este doar vehiculul ei. Cu cît o operă se apropie de perfecțiune, cu atît intențiile se desprind de dînsa. Natura mijlocită, conținut al adevărului în artă, constituie nemijlocit contrariul ei. Dacă limbajul naturii este mut, arta îşi propune a determina respectiva tăcere să vorbească, fiind expusă eşecului din cauza contradicției de neînlăturat dintre această idee, ce impune un efort disperat, şi aceea, la care se aplică respectivul efort, al unui non-intențional pur şi simplu.
Frumusețea naturii constă în aceea că ea pare să spună mai mult decît este. A smulge acest plus contingenței sale, a pune stăpînire pe aparența ei, a o determina pe aceasta ca aparență, a o şi nega ca ireală constituie ideea artei. Acest plus fabricat de oameni nu garantează în sine conținutul metafizic al artei. Acesta ar putea fi derizoriu şi totuşi operele de artă ar putea să-1 facă să apară. Operele de artă devin în procesul de producere a plusului; ele îşi produc propria transcendență, fără a fi însă arena ei de desfăşurare, fiind astfel o dată mai mult despărțite de transcendență. Locul ei în operele de artă este coerența momentelor acestora. Insistînd asupra ei şi adaptîn-du-i-se, ele depăşesc fenomenul ce sînt, dar această depăşire poate fi ireală. în procesul respectivei depăşiri, nu în primul rînd, şi dealtfel, desigur, niciodată datorită

semnificațiilor, operele de artă țin de domeniul spiritului. Transcendența lor este elocvența sau scrierea lor, dar o scriere fără semnificație sau, mai exact, cu o semnificație castrată sau ocultată. Mijlocită „Plusul" ca aparență; transcendență estetică şi desacralizare în chip subiectiv, ea se manifestă obiectiv, dar cu atît mai mult în manieră discontinuă. Arta coboară sub nivelul conceptului ei, iar acolo unde nu atinge transcendența îşi pierde caracterul artistic. Ea o trădează totuşi cînd o caută în efectul produs. Acest fapt implică un criteriu esențial al artei noi. Operele muzicale sînt ratate atunci cînd constau într-un fundal de zgomote sau un material abia prelucrat, ca şi tablourile unde rasterul geometric la care sînt reduse rămîne în reducția lui ceea ce este; de aici şi relevanța deviațiilor pornind de la forme matematice în operele care le utilizează. Fiorul avut în vedere îşi pierde sensul, nu se mai produce. Unul din paradoxurile operelor de artă este acela că ele instituie ceea ce n-au voie să instituie. Este şi reperul care le măsoară substanțialitatea.

în descrierea plusului mai sus amintit, definiția psihologică a formei, conform căreia un întreg ar fi mai mult decît părțile sale, nu este suficientă. Căci plusul nu este pur şi simplu coerența lor, ci un Altul, mijlocit şi totuşi distinct de ea. Momentele artistice sugerează în coerența lor tocmai ce acesteia îi scapă. Aici intervine totuşi o antinomie istorico-filozo-fică. în legătură cu tema aurei, concept care, prin închiderea sa, se apropie de cel al apariției, Benjamin a atras atenția că evoluția inaugurată de Baudelaire o tabuizează ca „atmosferă"[37]; deja la Baudelaire, transcendența apariției estetice este concomitent realizată şi negată. Din această perspectivă, dezestetizarea artei se defineşte nu doar ca treaptă a lichidării ei, ci şi ca o tendință a evoluției sale. Cu toate acestea, rebeliunea, între timp socializată, împotriva aurei şi atmosferei n-a făcut să dispară scrîşnetul prin care plusul fenomenului se manifestă împotriva acestuia. Este suficient să compari poeme bune de Brecht, ce sună precum procese verbale, cu versuri proaste ale unor autori la care rebeliunea împotriva poetizării regresează la stadiul preestetic. Ceea ce în poezia desacralizată a lui Brecht diferă fundamental de expresia simplistă constituie calitatea sa eminentă. Erich Kahler a fost primul care a observat-o; poemul despre cei doi cocori reprezintă mărturia cea mai convingătoare în acest sens[38]. Transcendența estetică

37 *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, ed. cit.,* voi. 1, pp. 459 şi urm.
38 *Cf.* Bertolt Brecht, *Gedichte II,* Frankfurt a. M. 1960, p. 210 C,Die Liebenden").

şi desacralizarea ajung la unison în amuțire: în opera lui Beckett. Faptul că limbajul îndepărtat de orice sens nu este unul care enunță îi întemeiază afinitatea pentru amuțire. Poate că orice expresie înrudită îndeaproape cu transcendentul este foarte aproape de amuțire, tot aşa cum în marea muzică modernă nimic nu este atît de expresiv precum ceea ce se estompează, ca sunetul ce se desprinde de structura compactă, şi în care arta, în virtutea propriei dinamici, ajunge să coincidă cu momentul ei natural.

Dar momentul expresiv în operele de artă nu este totuna cu reducerea lor la material ca element nemijlocit, ci, din contra, este unul peste măsură de mijlocit. Operele de artă devin fenomene în cel mai pregnant sens al termenului, cu alte cuvinte apariții ale unui Altul, acolo unde accentul se pune pe caracterul ireal al realității lor. Caracterul de act ce le este imanent le conferă ceva momentan, neaşteptat, chiar dacă în materialele lor ele sînt elaborate ca un lucru durabil. Sentimentul de a fi luat prin surprindere, pe care îl încerci în fața oricărei opere importante, o atestă. De aici îşi trag toate operele de artă asemănarea, comparabilă cu cea a Frumosului natural, cu muzica, al cărei nume evocă amintirea muzelor. în fața contemplării răbdătoare, operele de artă se pun în mişcare. In această măsură, ele sînt realmente copii ale fiorului de groază al lumii primitive în epoca reificării; caracterul său cumplit se resuscită în fața obiectelor reificate. Cu cît este mai profundă Xcopiau-os[1] dintre obiectele particulare conturate şi separate unele de altele şi respectiv esența ofilită, cu atît mai vidă este privirea

operelor de artă, singura anamneză a ceea ce şi-ar avea locul dincolo de xwpLau.09. Pentru că fiorul groazei a trecut şi totuşi supravieţuieşte, el ajunge să fie obiectivat de copiile sale, operele de artă. Căci, chiar dacă oamenii, în neputinţa lor în faţa naturii, s-au temut cîndva de acest fior de groază consi-derîndu-1 ca real, frica lor nu este nici mai mică şi nici mai puţin fondată în faţa dispariţiei sale. întregul progres al raţiunii a fost însoţit de teama de a vedea dispărînd ceea ce 1-a pus în mişcare şi care riscă a fi înghiţit de aceasta, altfel spus adevărul. Proiectată asupra ei înseşi, ea se îndepărtează de această realitate obiectivă lipsită de iluzii, pe care ar dori s-o atingă; finalul este că ea se dotează, constrînsă de propriu-i adevăr, cu imboldul de a conserva ceea ce este condamnat în
numele adevărului. Această Mnemosyne este arta. Momentul apariţiei în opere constă însă în unitatea paradoxală sau echilibrul dintre ceea ce dispare şi ceea ce rămîne. Operele de artă sînt în acelaşi timp ceva static şi ceva dinamic; speciile sub-culturale, precum tablourile vivante în scenele de circ sau revistă, şi deja chiar jocurile mecanice de apă din secolul al XVII-lea sînt dovezi a ceea ce operele de artă autentice ascund în ele ca pe un *a priori* secret. Ele rămîn nu mai puţin raţionale, deoarece ele ar dori să facă oamenilor comensurabilă amintirea fiorului de groază incomensurabil din magica lume primitivă. Formula lui Hegel, după care arta este tentativa de a elimina alienarea[39], exprimă această idee. în artefact, fiorul de groază se eliberează de iluzia mitică a Fiindului-în-Sine, fără însă să fie totuşi adus la nivelul spiritului subiectiv. Autonomizarea operelor de artă, obiectivarea lor de către oameni, le prezintă acestora fiorul groazei ca pe un lucru neatenuat şi unul care nu a fost niciodată. într-o asemenea obiectivare, actul alienării, propriu tuturor operelor de artă, este corectiv. Operele de artă sînt epifanii neutralizate şi, astfel, calitativ modificate. De vreme ce s-a spus că, din cînd în cînd, cel puţin în timpurile foarte vechi, zeităţile antice ar fi apărut fugitiv la locurile lor de cult, respectiva apariţie s-a transformat, cu preţul carnaţiei ei vivante, în lege a permanenţei operelor de artă. Cu opera de artă ca apariţie seamănă mai bine decît orice altceva apariţia celestă. Asemănarea este remarcabilă în modul în care aceea se ridică deasupra oamenilor, desprinsă de intenţia ei şi de lumea obiectelor. Operele de artă din care apariţia a fost extirpată nu sînt decît învelişuri goale de conţinut, mai degradate decît simpla existenţă, pentru că ele nu servesc la nimic. Operele de artă amintesc mai mult decît oriunde de *mana* în antiteza sa extremă, în construcţia subiectiv instaurată a fatalităţii. Momentul ce constituie operele de artă se cristalizează cel puţin în cele tradiţionale, unde ele au devenit totalitate pornind de la

39 *Cf.* Hegel, op. *cit., 1. Teii,* p. 41: „Omul face acest lucru [transfor-mînd lucrurile exterioare, pe care pune pecetea interiorului său] pentru a înlătura, ca subiect liber, şi înfăţişarea stranie şi aspră a lumii exterioare, şi pentru a nu gusta în figura lucrurilor decît o realitate exterioară care este a lui proprie" (ed. rom.: p. 37).

momentele lor particulare. Momentul fertil al obiectivării lor este cel care le concentrează ca apariţie, ce nu se datorează doar caracterelor expresive răspîndite în spaţiul operelor de artă. Ele depăşesc lumea obiectelor prin propria lor obiectualitate, prin obiectivarea lor artificială. Ele încep să vorbească datorită contactului dintre obiect şi apariţie. Ele sînt obiecte care prin natura lor sînt destinate apariţiei. Procesul lor imanent se exteriorizează ca propria lor lucrare şi nu drept ceea ce au lucrat în ele oamenii, şi nu doar pentru oameni.
Pentru operele de artă prototipul îl reprezintă fenomenul focului de artificii, care, din cauza efemerităţii sale şi a statutului său de divertisment gratuit, a fost considerat nedemn de atenţia teoriei; doar Valery şi-a condus reflecţiile pînă în apropierea sa. Focul de artificii este apariţie Kccr'e£OT)V: apariţie cu înfăţişare empirică, eliberată de ponderea realităţii empirice ca durată, semn ceresc şi totodată produs uman, *Menetekel,* scriitură fulgurantă şi fugitivă cu semnificaţie indescifrabilă. Disocierea sferei estetice în gratuitatea totală a unui efemer absolut nu-i poate servi ca definiţie formală. Nu prin perfecţiune superioară se deosebesc operele de artă de Fiindul imperfect, ci, la fel cu focurile de artificii, prin aceea că se actualizează printr-o apariţie expresivă strălucitoare. Ele nu sînt doar alteritatea empiriei; totul în

ele devine un Altul. Mai cu seamă conştiința preartistică este atentă la acest aspect al operelor de artă. Ea cedează atracției prin care arta seduce din capul locului, mijlocind între aceasta şi empirie. în ciuda faptului că stratul pre-artistic este pervertit prin exploatarea sa pînă cînd operele de artă îl elimină, el supraviețuieşte în ele în chip sublimat. Ele posedă mai puțină idealitate şi promit mai curînd, în virtutea spiritualizării lor, blocajul sau eşecul sensibilității. Această calitate este perceptibilă în fenomenele de care experiența lor estetică s-a emancipat, în relicvele unei arte oarecum îndepărtate de arta admisă ca atare, pe drept şi pe nedrept considerată inferioară, precum circul, către care, în Franța, s-au îndreptat pictorii cubişti şi teoreticienii lor, iar în Germania Wedekind. După expresia lui Wedekind, arta corporală nu numai că a rămas în urma celei spiritualizate, căreia nici nu i-a fost vreodată complementară: i-a fost însă model prin neintenționalitatea ei. Orice operă de artă evocă prin simpla ei existență, ca înstrăinată de ceea ce este alienat, circul, dar

este pierdută deîndată ce îl imită. Arta devine tablou nu în chip nemijlocit, prin *apparition,* ci prin tendința contrară acesteia. Stratul preartistic al artei este totodată *memento* al trăsăturii ei anticulturale, al neîncrederii ei față de antiteza sa la lumea empirică, ce nu o afectează deloc pe aceasta din urmă. Operele de artă importante tind, cu toate acestea, să-şi anexeze acel strat anti-artistic. Acolo unde acesta, suspectat de infantilism, lipseşte, unde spiritul interpretului de muzică de cameră a eliminat ultima trăsătură de arcuş a violonistului ambulant, iar drama deziluzionată, cea din urmă fărîmă de magie a culiselor, arta a capitulat. Chiar şi în cazul lui *Fin de partie* a lui Beckett, ridicarea cortinei este plină de promisiuni; piesele de teatru şi aranjamentele regizorale ce renunță la acest moment îşi ratează scopul printr-un truc ieftin. Clipa în care cortina se ridică este totuna cu aşteptarea apariției. Dacă piesele lui Beckett, cenuşii ca după amurgul soarelui şi al lumii, vor să exorcizeze policromia circului, ele îi rămîn totuşi credincioase prin faptul că se lasă jucate pe scenă, şi se ştie de altfel în ce măsură antieroii lor au fost inspirați de clovni şi de filmele burleşti. în ciuda austerității, ele nu renunță nici la costume şi nici la culise: servitorul Clov, care vrea în zadar să scape, poartă costumul comic şi învechit al turistului englez, iar colina de nisip din *Happy Days* se aseamănă cu cele din Vestul american; rămîne în discuție chestiunea generală, dacă nu cumva operele picturale cele mai abstracte nu duc cu ele mai departe, prin materialul lor şi organizarea vizuală a acestuia, vestigii ale realității obiective pe care au scos-o din circulație. Chiar şi opere de artă ce-şi interzic riguros solemnitatea şi consolarea nu înlătură poleiala, ci o cultivă cu cît sînt mai reuşite. Ea s-a transmis astăzi chiar şi operelor disperării. Lipsa lor de finalitate se potriveşte peste epoci cu vagantul inutil, ce nu apucă vreodată nici să posede ceva definitiv şi nici să se instaleze în civilizația sedentară. Printre dificultățile actuale ale artei, nu cea mai lipsită de importanță constă în faptul că aceasta, ruşinîndu-se de condiția ei de *apparition,* nu se poate debarasa de ea; devenită transparentă pentru sine însăşi pînă la aparența constitutivă ce-i pare falsă în transparența sa, ea îşi subminează propria posibilitate, nemaifiind substanțială, pentru a rămîne în termeni hegelieni. O glumă soldățească stupidă din epoca wilhelmină istoriseşte despre o

ordonanță trimisă într-o duminică de ofițerul ei la Grădina Zoologică. Omul se întoarce emoționat şi spune: Domnule locotenent, asemenea lighioane nu există. Experiența estetică are nevoie de o asemenea reacție, cu atît mai mult cu cît aceasta este străină conceptului de artă. O dată cu juvenila 9ai4ia£eiv sînt eliminate înseşi operele de artă; o suscită *Angelus Novus* al lui Klee, ca şi formele animalier-umane din mitologia indiană. In fiecare operă de artă autentică apare ceva ce nu există. Ele nu-1 inventează din elemente eterogene ale

Fiindului. îl elaborează plecînd de la asemenea constelații, devenite coduri, fără însă să înfățişeze direct privirii realitatea codată, ca şi fantasmele, ca pe un Fiind nemijlocit. Ceea ce codează operele de artă, ca o latură a condiției lor de *apparition*, se deosebeşte de Frumosul natural prin aceea că, deşi refuză de asemenea uni-vocitatea judecății, totuşi ele cîştigă, în propria structură, în maniera în care tind spre inaccesibil, determinarea cea mai solidă. Ele încep să semene astfel cu sintezele gîndirii semnificative, inamicul lor ireductibil.

In ascensiunea unui Ne-Fiind ca şi cum ar fi îşi are punctul de pornire chestiunea adevărului în artă. Doar în virtutea formei ea promite ceea ce nu este şi emite la modul obiectiv, deşi fragmentat, pretenția că, deoarece apare, trebuie să fie şi posibilă. Nostalgia de nepotolit în fața Frumosului, pe care Platon a exprimat-o cu prospețimea spusei dintîi, este nostalgia după împlinirea lucrului promis. Verdictul asupra filozofiei idealiste a artei condamnă faptul că aceasta nu este capabilă să integreze formula lui *promesse du bonheur*. în măsura în care fixează din punct de vedere teoretic opera de artă în ceea ce ea simbolizează, ea atentează la însuşi spiritul ei. Ceea ce acest spirit promite, şi nu satisfacția contemplatorului, este locul momentului sensibil în artă. - Romantismul a vrut să identifice ceea ce se iveşte în *apparition* cu caracterul artistic pur şi simplu. El a sesizat astfel ceva esențial, doar că 1-a redus la particular, la elogiul unui comportament artistic specific, pretins infinit în sine, imaginîndu-şi că prin reflecție şi prin tematică va intra în posesia a ceea ce este eterul său, irezistibil pentru că nu se poate defini nici ca Fiind şi nici ca noțiune generală. Acest eter este legat de particularizare, reprezintă non-subsumabilul ce desfide principiul dominant al realității, cel al schimbului. Ceea ce apare nu este şanjabil, deoarece nu rămîne nici element inert, ce se lasă schimbat cu altele, şi nici o generalitate vidă, care, în calitate de unitate distinctivă, ar nivela specificitatea pe care o conține. Dacă totul în realitate a devenit fungibil, arta prezintă lui Totul-pentru-Altul imaginile a ceea ce ar fi pentru-Sine, emancipat de schemele unei identificări impuse. Doar că arta se transformă în ideologie în clipa în care, în chip de *imago* a non-şanj abilului, sugerează că nu totul pe lume este şanjabil. De dragul non-şanjabilului, arta este obligată, prin forma sa, să îndrume şanjabilul către conştiința critică de sine. *Telos-ul* operelor de artă rezidă într-un limbaj al cărui spectru ignoră termenii ce nu sînt captivați de o universalitate prestabilită. într-un important roman de suspensie al lui Leo Perutz este vorba despre culoarea roşu trompetistic[40]; anumite genuri sub-artistice, precum *science-fiction*, depind în chiar materia lor de asemenea efecte, de unde şi precaritatea lor. Chiar dacă în operele de artă apare subit Nefiindul, ele nu-1 sesizează în corporalitatea sa prin gestul vreunei baghete magice. Nefiindul le este mijlocit prin fragmente ale Fiindului, pe care ele le adună în *apparition.* Arta nu are a decide prin existența sa dacă acest Nefiind, ce totuşi apare, există sau se cantonează în aparență. Operele de artă îşi datorează autoritatea faptului că ele obligă la reflecție, de unde, figuri ale Fiindului şi incapabile a conferi existență Nefiindului, pot deveni imagini bulversante ale acestuia, dacă Nefiindul n-ar avea totuşi o existență în sine. Tocmai ontologia platoniciană, ce se acordă mai bine cu pozitivismul decît dialectica, a fost aceea care a reacționat negativ vizavi de caracterul de aparență al artei, ca şi cum promisiunea sugerată de artă ar pune sub semnul îndoielii omniprezența pozitivă a Fiindului şi a Ideii de care Platon spera să se asigure în concept. Dacă ideile sale ar coincide cu Fiindul-în-Sine, arta ar fi inutilă; ontologii antici n-aveau încredere în ea şi doreau s-o controleze la modul pragmatic, deoarece în forul lor interior ştiau bine că nu conceptul universal ipostaziat este ceea ce promite Frumosul. Critica lui Platon nu este însă pertinentă, pentru că arta neagă tocmai realitatea literală a conținuturilor sale materiale, acea realitate pe care el i-o reproşează ca

40 Vezi Leo Perutz, *Der Meister desjiingsten Tages. Roman,* Munchen 1924, p. 199.

minciună. Transpunerea conceptului în orizontul ideii se asociază cu orbirea filistină față de momentul central al artei, care este forma. Cu toate acestea, arta nu poate fi curățata de pata

minciunii; nimic nu garantează că îşi va ține vreodată promi-siunea-i obiectivă. Tocmai de aceea, orice teorie a artei trebuie să fie în acelaşi timp şi o critică a artei. Chiar şi în arta cea mai radicală îşi afli adăpost atîta minciună pe cît, din posibilul pe care îl produce ca aparență, nu ajunge, pe această cale, să-1 realizeze. Operele de artă anticipează un praxis care n-a început încă şi despre care nimeni nu poate spune dacă îşi va onora aşteptările.
In calitate de *apparition* şi nu de copie, operele de artă sînt imagini. Dacă, prin desacralizarea lumii, conştiința s-a eliberat de vechiul fior al groazei, acesta se reproduce în permanență în antagonismul istoric dintre subiect şi obiect. El a devenit pentru experiență incomensurabil, la fel de străin şi angoasant precum, pe vremuri, doar *mana* fusese. Faptul afectează caracterul imaginar al operelor. El certifică tot atîta alienare pe cît încearcă să facă accesibile experienței alienatul şi reificatul. Operelor de artă le revine misiunea de a percepe generalul din particular, acela care impune coerența Fiindului şi este mascat de către acesta, şi nu de a camufla, prin particularizare, universalitatea dominantă a lumii administrate. Totalitatea este succesoarea grotescă a *manei.* Imaginarul operelor de artă s-a transmis totalității, ce apare mai fidel la nivelul particularului decît în sintezele particularităților. Prin referința sa la ceea ce nu este direct accesibil conceptualizării discursive, fiind totuşi obiectiv, în organizarea realității, arta rămîne, în epoca rațiunii, pe care o provoacă, credincioasă Luminilor. Ceea ce apare în ea încetează să fie ideal şi armonie; resursele ei izbăvitoare îşi mai găsesc locul doar în contradictoriu şi în disonant. Luminile au fost mereu şi conştiință a dispariției a ceea ce ele şi-au dorit să-şi însuşească înafara oricărui mister; penetrînd spaima ce dispare, ele constituie nu doar critica acesteia, ci şi prezervarea ei în măsura a ceea ce provoacă spaima în realitatea însăşi. Operele de artă îşi asumă acest paradox. Dacă este adevărat că raționalitatea subiectivă scop-mijloc, ca una particulară, şi în nucleul ei irațională, are nevoie de enclave iraționale inferioare, ajustînd şi arta ca atare, aceasta din urmă reprezintă totuşi adevărul

Caracter de imagine; „explozie"

despre societate în proporția în care, în producțiile ei autentice, iraționalitatea structurii raționale a lumii iese la suprafață. Denunțul şi anticipația coexistă în ea în mod sincopat. Dacă *apparition* este sursă de lumină, ceea ce ne emoționează, imaginea, constituie tentativa paradoxală de a capta acest efemer. Prin operele de artă transcende momentanul; obiectivarea transformă opera de artă într-un instantaneu. Merită să medităm la expresia lui Benjamin cu privire la dialectica în suspensie, formulată în contextul concepției sale despre imaginea dialectică. Dacă operele de artă sînt, ca imagini, durată a efemerului, ele se concentrează în apariție precum ceva momentan. A face experiența artei înseamnă a-i sesiza concomitent procesul imanent şi fixarea în momentan; poate că de aici se nutreşte şi conceptul central al esteticii lui Lessing, cel al momentului fecund.
Operele de artă nu se limitează la a produce imagini durabile. Ele devin opere de artă inclusiv prin destrucția propriei *imagerie;* de aceea faptul seamănă aproape cu o explozie. Cînd, în *Friihlings Erwachen* al lui Wedekind, Moritz Stiefel se sinucide cu un pistol cu apă, se revelă, în clipa în care cortina cade pe replica „Acum nu mă mai duc acasă"[41], ceea ce exprimă indi-cibila tristețe a peisajului fluvial față-n față cu oraşul scu-fundîndu-se în obscuritatea serii. Operele de artă nu sînt doar alegorii, ci şi împlinirea lor catastrofică. Şocurile pe care le aplică operele cele mai recente reprezintă explozia apariției lor. Aceasta, cîndva *a priori* de la sine înțeles, se dizolvă în ele, provocînd o catastrofă care, abia ea, descătuşează pe deplin esența a ceea ce apare - poate nicăieri mai elocvent decît în tablourile lui Wols. Pînă şi disoluția transcendenței estetice devine estetică, într-atît sînt înlănțuite operele, precum în mit, de antitezele lor. Prin combustia apariției, ele se despart violent de realitatea empirică, instanță opusă viului din ele; arta nu poate fi astăzi altfel concepută decît ca o formă de reacție anticipînd apocalipsa. La o privire mai atentă, pînă şi construcțiile bazate pe o gestică liniştitoare sînt descărcări, nu atît ale emoțiilor zăgăzuite ale autorului lor, cît ale forțelor ce se

înfruntă în ele însele. Rezultantei lor, punctul de echilibru, i

41 Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, voi. 2, Munchen/Leipzig 1912, p. 142.

se asociază imposibilitatea de a le echilibra; antinomiile lor sînt, precum cele ale cunoaşterii, insolubile într-o lume neconciliată. Clipa în care ele devin imagine, în care interiorul lor devine exterior, dislocă învelişul exteriorului din jurul interiorului; acea *apparition* ce le transformă în imagini distruge de fiecare dată şi esența lor imagistică. Fabula lui Baudelaire în interpretarea lui Benjamin[42] despre bărbatul care şi-a pierdut aureola, nu descrie doar sfîrşitul aurei, ci aura însăşi; dacă operele de artă radiază, obiectivarea lor apune prin ea înseşi. Prin definiția ei ca apariție, arta îşi implică din punct de vedere teleologic negația; ivirea bruscă a apariției dezminte aparența estetică. Dar apariția şi explozia ei în opera de artă sînt în chip esențial istorice. în sine, în funcție de locul pe care îl ocupă în istoria reală şi nu după placul istorismului, opera de artă nu este un Fiind detaşat de devenire, ci, ca Fiind, unul în devenire. Ceea ce apare în operă este timpul său interior, iar explozia apariției i-a bulversat continuitatea. Accesul ei către istoria reală este mijlocit de propriu-i sîmbure monadologic. Conținutul operei de artă se poate numi istorie. A analiza operele înseamnă, în fond, a conştientiza istoria imanentă înmagazinată în ele.
Cel puțin în arta tradițională, caracterul de imagine al operelor este, probabil, funcție de momentul fecund; faptul se lasă ilustrat prin muzica simfonică a lui Beethoven, mai ales de către o serie de sonate. Mişcarea suspendată în momentan este eternizată, iar eternizatul este aneantizat prin reducerea sa la momentan. Aceast lucru marchează diferența frapantă dintre caracterul imaginar al artei şi teoriile imaginii la Klages şi la Jung. Dacă, după separația operată de cunoaştere între imagine şi semn, gîndirea identifică elementul imaginat disociat cu adevărul pur şi simplu, neadevărul separației nu este cîtuşi de puțin corectat, ci mai curînd accentuat, căci imaginea este afectată de ea nu mai puțin decît conceptul. Pe cît de insuficient se lasă imaginile estetice convingător traduse în concepte, pe atît de puțin sînt ele „reale"; nici o *imago* fără imaginar; realitatea lor se găseşte în conținutul lor istoric, iar imaginile, nici cele istorice, nu se pretează la ipostaziere.

42 *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, voi. 1, pp. 465 şi urm.

Imaginile estetice nu sînt cîtuşi de puțin imuabile, invariante arhaice: operele de artă devin imagini prin aceea că procesele închegate ca obiectivitate vorbesc de la sine. Religia artei burgheze de sorginte diltheyană confundă imageria artei cu contrariul ei: cu ansamblul de reprezentări psihologice ale artistului. Acesta este un element al materiei prime topite în opera de artă. Procesele latente din operele de artă, ce se ivesc într-o clipă, istoricitatea lor internă, sînt mai curînd istorie exterioară sedimentată. Caracterul obligatoriu al obiectivării lor, precum şi experiențele din care trăiesc, sînt colective. Limbajul operelor de artă este constituit, precum orice limbaj, dintr-un curent colectiv subteran, cu precădere acela al operelor pe care clişeul cultural le consideră solitare, zidite în turnul de fildeş; substanța lor colectivă vorbeşte din chiar caracterul lor imaginar, şi nu din ceea ce ele, cum se spune, ar tinde să mărturisească în privința colectivității. Performanța specific artistică consistă în a surprinde obligativitatea ei inerentă nu prin tematică sau prin efectul produs, ci prin imersiunea în experiențele sale fundamentale, cu alte cuvinte să reprezinte ca monadă ceea ce se află dincolo de monadă. Rezultatul operei este în acelaşi timp calea ce conduce înspre *imago-ul* ei şi această *imago* ca țel de atins; ea, opera, este statică şi totodată dinamică. Experiența subiectivă produce imagini ce nu sînt imagini a ceva, şi tocmai ele sînt imagini ale esenței colective; în acest mod şi nu altfel intră în relație arta cu experiența. Datorită acestui

conținut de experiență, şi nu doar prin fixarea şi punerea în formă în accepția uzuală, operele de artă se despart de realitatea empirică; empirie prin deformare empirică, în aceasta constă afinitatea lor cu visul, chiar dacă legea lor formală le îndepărtează de onirism. Ceea ce înseamnă nici mai mult nici mai puțin că momentul subiectiv al operelor de artă este propriul lor în-Sine. Colectivitatea latentă în ea eliberează opera de artă monadologică de contingența indi-viduației sale. Societatea, determinanta experienței, constituie operele ca pe adevăratul ei subiect; este ceea ce se şi poate obiecta reproşului curent de subiectivism, formulat dinspre dreapta sau stînga. Pe fiecare treaptă estetică se reînnoieşte antagonismul dintre irealitatea *imago-nlui* şi realitatea conținutului istoric ce apare. Dar imaginile estetice se emancipează de cele mitice prin aceea că se subordonează propriei lor irealități; nu altceva înseamnă legea formală. Aceasta este *methexis-ul* lor la rațiune. In raport cu acest fapt, perspectiva operei de artă angajate sau didactice este una regresivă. Fără să țină seama de realitatea imaginilor estetice, ea asimilează antiteza artei cu realitatea şi o integrează în realitatea pe care arta o înfruntă. Raționale sînt acele opere de artă ce dovedesc o conştiință veridică în distanța inflexibilă față de realitatea empirică.

Ceea ce face ca operele de artă să fie, prin apariție, mai mult decît sînt, este spiritul lor. Definiția operelor de artă prin spirit este legată de aceea care le desemnează drept fenomen ce apare şi nu drept apariție oarbă. Ceea ce apare în operele de artă, inseparabil de apariție, dar neidentic cu ea, cu alte cuvinte ceea ce nu este factice în facticitatea lor, este tocmai spiritul acestora. El face din operele de artă, obiecte între altele, altceva decît un obiectual, deşi ele nu pot deveni, în definitiv, ca atare decît ca obiecte, şi aceasta nu prin localizarea lor spațială şi temporală, ci prin procesul de reificare ce le este imanent şi care le zămisleşte similare, identice cu ele însele. Altfel nu s-ar putea vorbi de spiritul lor, care este opusul absolut al obiectului. El nu este pur şi simplu *spiritus*, suflul ce animă operele de artă pentru a le transforma în fenomene, ci concomitent forța sau interiorul operelor, forța obiectivării lor; el este parte a acesteia, tot aşa cum este şi parte a fenomenalității opuse ei. Spiritul operelor de artă este mijlocirea lor imanentă. Aceasta priveşte atît momentele lor sensibile, cît şi structura lor obiectivă; mijlocire în sens foarte strict, unde fiecare dintre aceste momente ale operei se transformă în opusul lor. Conceptul estetic de spirit este grav compromis nu doar de către idealism, ci şi prin scrierile începuturilor modernității radicale, precum cea a lui Kandinsky. în justificata revoltă împotriva unui senzualism ce acorda încă în *Jugendstil* preponderență plăcutului sensibil în artă, el a izolat în chip abstract opusul acelui principiu şi 1-a reificat, încît a devenit dificil să deosebeşti chemarea „să crezi în spirit" de superstiție şi de exaltarea artei decorative pentru cele celeste. în operele de artă, spiritul transcende în acelaşi timp obiectualitatea lor şi realitatea lor sensibilă, nefiind însă nimic mai mult decît

Spiritul artei

aceste două elemente. în sens negativ, aceasta înseamnă că nimic nu este literal în operele de artă, şi mai puțin decît orice cuvintele lor; spiritul este eterul lor, ceea ce vorbeşte prin ele, sau, mai precis, ceea ce le transformă în scriere. Tot aşa cum nu contează un spirit ce nu rezultă din configurația componentelor lor sensibile — toate celelalte spirite din opera de artă, mai ales cel îndopat cu filozofie şi pretinzînd a se exprima ca atare, toate ingredientele intelectuale sînt aici materiale, precum culorile şi sunetele -, nici elementele sensibile din opere nu sînt artistice dacă nu le mijloceşte spiritul. Chiar şi operele franceze cele mai fascinant senzuale îşi datorează calitatea faptului că îşi transformă involuntar momentele lor sensibile în vehicule ale unui spirit ce se hrăneşte din experiența tristei resemnări vizavi de finitudinea existenței sensibile; de altfel, respectivele opere nu se bucură niciodată de propria suavitate, căci sentimentul formei o limitează permanent. Spiritul operelor de artă este, dincolo de orice referință la o filozofie a spiritului obiectiv sau subiectiv, unul obiectiv, este propriul lor conținut, şi el decide asupra lor: spiritul lucrului însuşi ce apare prin fenomen.

Obiectivitatea sa se măsoară prin forța pe care o infiltrează în apariție. Se poate observa cît de puțin seamănă el cu spiritul creatorilor, şi mai cu seamă cu un aspect al acestuia, prin aceea că se lasă evocat de artefact, de problemele sale, de materialul său. Nici măcar apariția operei de artă ca totalitate nu coincide cu spiritul său, şi încă mai puțin cu ideea pe care pretinde a o încarna sau simboliza; el nu poate fi sesizat într-o identitate nemijlocită cu apariția lui. Dar nici nu constituie un nivel situat dedesubtul sau deasupra fenomenului; o asemenea supoziție n-ar fi una mai puțin reificabilă. Locul său este configurația a ceea ce apare. El dă formă apariției tot aşa cum aceasta îl formează pe el; sursă de lumină ce dă strălucire fenomenului prin care, în sensul cel mai pregnant, fenomenul devine. Arta n-are acces la domeniul sensibil decît prin spiritualizare, aşadar în mod indirect. Putem ilustra aceasta prin categoria situației critice în importante opere de artă din trecut, fără a căror cunoaştere analiza ar fi sterilă, înainte de reluarea primei mişcări din *Sonata Kreutzer,* căreia Tolstoi îi reproşa senzualitatea, un acord al celei de-a doua sub-dominante produce un efect teribil. Dacă ar fi plasat oriunde altundeva decît în *Sonata Kreutzer,* ar fi trecut mai mult sau mai puțin neobservat. Pasajul îşi dobîndeşte importanța numai prin respectiva mişcare, prin locul şi funcția sa aici. El devine unul critic prin aceea că *hic et nunc-ul* său trimite dincolo de acest pasaj, şi că el propagă sentimentul situației critice asupra a ceea ce îl precede şi îl urmează. Sentimentul nu trebuie înțeles ca o calitate sensibilă singulară, dar devine prin constelația senzuală a cîtorva acorduri în locul critic irefutabil, cum doar o realitate sensibilă poate fi. Spiritul care se manifestă în chip estetic este legat de locul pe care îl ocupă în fenomen, precum se spune că ar fi fost cîndva legate spiritele de tărîmurile pe care rătăceau; în cazul în care nu apare, operele de artă sînt la fel de absente ca şi dînsul. El este indiferent la distincția dintre o artă tinzînd către senzual şi una idealistă, conformă cu modelul recomandat de *Geistesgeschichte.* Atîta vreme cît arta senzuală există, ea nu este doar senzuală ca atare, ci întrupează spiritul sensibilității; concepția lui Wedekind despre spiritul carnal a înțeles aceasta. Spiritul, element al vieții artei, este legat de conținutul ei de adevăr, fără a coincide cu el. Spiritul operelor poate fi contrar adevărului. Căci conținutul de adevăr postulează ca substanță a sa un real, şi nici un spirit nu este nemijlocit real. El determină întotdeauna operele de artă în chip decisiv, anexîndu-şi tot ce este senzual şi faptic în ele. Pe această cale devin mai seculare, cu atît mai ostile mitologiei, iluziei unei realități a spiritului, chiar şi celui propriu. Operele de artă mijlocite la modul radical prin spirit se consumă astfel în ele însele. In negația determinată a realității spiritului ele rămîn însă legate de dînsul; nu-1 oglindesc, dar forța pe care o mobilizează împotriva lui ține de omniprezența acestuia. Astăzi nu mai poate fi prezentată nici o altă formă a spiritului; arta îi furnizează prototipul. Tensiune între elementele operei de artă, şi nu un simplu Fiind *sui gene-ris,* spiritul operei de artă, ca şi, în consecință, opera însăşi, este un proces. A cunoaşte opera înseamnă a pătrunde respectivul proces. Spiritul operelor de artă nu este concept, dar datorită lui ele devin comensurabile la nivelul conceptului. Degajînd din configurațiile operelor de artă spiritul acestora şi confruntîndu-le momentele între ele, precum şi cu spiritul ce apare în ele, critica se apropie de adevărul lor dincolo de configurația estetică. De aceea este necesară critica operelor. Ea recunoaşte în spiritul operelor conținutul lor de adevăr şi îl dis-

Imanența operelor şi eterogenitatea

tinge de rest. Numai şi numai prin acest act, şi prin nici o filozofie a artei ce i-ar dicta ce va să fie spiritul ei, converg arta şi filozofia.

Stricta imanență a spiritului operelor de artă este de altfel contestată de o tendință contrarie nu mai puțin imanentă: aceea de a se smulge din închiderea propriei lor structuri, de a trasa în ele însele cezuri ce nu mai îngăduie totalitatea fenomenului. Deoarece spiritul operelor nu se epuizează în acestea, el frînge forma obiectivă prin care se constituie; această ruptură constituie momentul apariției. Dacă spiritul operelor de artă ar fi literalmente identic cu

organizarea şi cu momentele lor sensibile, atunci el n-ar fi altceva decît esența fenomenului: a refuza această ipostază înseamnă despărțirea de idealismul estetic. Dacă spiritul operelor de artă se luminează prin apariția lor sensibilă, el străluceşte însă doar ca negație a ei, fiind concomitent în unitatea cu fenomenul alteri-tatea sa. Spiritul operelor de artă este fixat în forma lor, dar este spirit în măsura în care trimite dincolo de ea. Ideea dispariției oricărei diferențe dintre articulație şi articulat, dintre forma imanentă şi conținut ispiteşte mai cu seamă ca apologie a artei moderne, dar ea nu rezistă. Ceea ce rezultă din faptul că esența analizei tehnologice nu sesizează spiritul unei opere, chiar şi dacă ea nu operează doar o reducție obtuză la elemente, ci pune în valoare atît contextul şi legitățile sale, cît şi componentele reale sau presupuse ale originii operei; doar o reflecție aprofundată îl scoate la iveală. Numai ca spirit este arta antinomie a realității empirice, antinomie ce se deplasează către negația determinată a organizării lumii existente. Arta trebuie construită dialectic în măsura în care este pătrunsă de spirit, fără însă a-1 fi posedat ca absolut sau ca acesta să-i fi garantat un absolut. Chiar dacă se înfățişează ca un Fiind, operele de artă se cristalizează între acel spirit şi Altul său. în estetica hegeliană obiectivitatea operei de artă era totuna cu adevărul spiritului, identic cu ea şi totodată transformat în propria-i alteritate. Pentru Hegel, spiritul coincidea cu totalitatea, inclusiv cea estetică. Dar în operele de artă spiritul nu constituie cîtuşi de puțin o particularitate intențională, ci un moment, precum orice element particular, inclusiv fapticul ce-1 conține; deşi niciodată artefactele nu devin artă lipsindu-se de contrariul ei. De fapt, istoria n-a cunoscut decît de prea puține ori opere de artă ce au atins pura identitate dintre spirit şi non-spirit. Conform propriului său concept, spiritul nu este niciodată pur în opere, ci funcție de ceea ce îl determină să apară. Operele ce par a întruchipa o asemenea identitate şi care se complac în ea nu sînt deloc cele mai importante. Fără îndoială că opusul spiritului în operele de artă nu este elementul natural din materialele şi obiectele lor; acesta desemnează în opere mai curînd o valoare limită. Materialele şi obiectele sînt, ca şi procedurile tehnice, predeterminate din punct de vedere social şi istoric şi se modifică la modul decisiv prin ceea ce li întîmplă în opere. Eterogenitatea lor este imanentă; ea este cea care se opune unității lor şi de care unitatea lor are nevoie pentru a fi mai mult decît o victorie â la Pyrrhus asupra a ceea ce nu opune nici o rezistență. Faptul că nu trebuie pus semnul egalității pur şi simplu între spiritul operelor de artă şi contextul lor imanent, complexitatea momentelor lor sensibile, se confirmă prin aceea că ele nu formează acea unitate indes-tructibilă în sine, acel tip de formă la care le-a redus reflecția estetică. Conform cu structura lor, ele nu sînt organisme; producțiile cele mai ilustre se arată refractare față de aspectul lor organic, considerat drept iluzoriu şi afirmativ. In toate genurile ei, arta este impregnată de momente de înțelegere intelectuală. Este de-ajuns să spunem că marile forme muzicale nu s-ar fi constituit fără acestea, fără pre- şi postaudiție, fără aşteptare şi amintire, fără sinteza a ceea ce fusese cîndva despărțit. In vreme ce asemenea funcțiuni pot fi atribuite într-o oarecare măsură nemijlocirii sensibile, cu alte cuvinte complexe parțiale actuale antrenează calitățile structurante ale trecutului şi viitorului, operele de artă ating valori limită unde această nemijlocire încetează, unde ele trebuie „gîndite", şi aceasta nu printr-o reflecție exterioară lor, ci plecînd de la ele însele: de propria lor complexitate sensibilă aparține mijlocirea intelec-tuală, cea care le condiționează percepția. Dacă există cumva un soi de caracteristică generală a marilor opere tîrzii, ea ar trebui căutată în faptul că spiritul răzbate prin formă. El nu este o aberație a artei, ci corecția ei ucigaşă. Producțiile ei superioare sînt condamnate la fragmentarism şi la mărturisirea că nici ele n-au parte de ceea ce imanența formei lor pretinde a poseda.

Despre estetica spiritului la Hegel

Idealismul obiectiv a accentuat cel dintîi, şi a făcut-o energic, momentul spiritual al artei vizavi de cel sensibil. El i-a legat astfel obiectivitatea de spirit; într-o concordanță nechibzuită

cu tradiția, senzualitatea i s-a părut totuna cu contingentul. Universalitatea şi necesitatea, care, după Kant, îi impun judecății estetice, de fapt, canonul, deşi rămîn problematice, devin pentru Hegel pasibile a fi construite prin spirit, categorie pentru dînsul suverană. Progresul unei asemenea estetici în raport cu cele precedente este evident; tot aşa cum concepția despre artă se eliberează de ultimele urme ale divertismentului feudal, şi conținutul ei spiritual, ca determinantă esențială, este desprins de evaluarea în sfera simplei semnificări sau în funcție de intenționalitate. Deoarece la Hegel spiritul este Fiindul-în-Sine-şi-pentru-Sine, el este recunoscut în artă drept substanță a acesteia, şi nu drept ceva diafan, abstract şi volatil. Definiția pe care o dă el Frumosului ca apariție sensibilă a Ideii fixează aceasta. Idealismul filozofic n-a fost însă atît de binevoitor cu spiritualizarea estetică după cum ar lăsa să se întrevadă această construcție. Mai curînd s-a angajat el în apărarea acelui caracter sensibil pe care l-ar fi subminat, chipurile, spiritualizarea; acea doctrină a Frumosului ca apariție sensibilă a Ideii era după Hegel însuşi, ca apologie a nemijlocitului considerat drept semnificativ, afirmativă; spiritualizarea radicală este contrariul ei. Progresul respectiv este însă scump plătit; căci momentul spiritual al artei nu este ceea ce se numeşte spirit în estetica idealistă; el este mai curînd impulsul mimetic imobilizat ca totalitate. Prețul plătit de artă pentru o asemenea maturitate, al cărei postulat a fost conştient formulat conform problematicei propoziții a lui Kant „sublimul adevărat nu poate fi conținut de nici o formă sensibilă"[43], s-ar putea deja constata în modernitate. Prin eliminarea principiului figurativ din pictură şi sculptură, ca şi a retoricii muzicale, a devenit inevitabil faptul ca elementele puse în libertate: culori, sunete, configurații absolute de cuvinte, să se înfățişeze ca şi cum ar exprima ceva în sine. Dar este o iluzie: ele nu devin expresive decît prin contextul în care apar. Superstiției elementarului şi nemij-

43 *Cf.* Kant, *op. cit,* p. 105 *(Kritik der Urteilskraft,* § 23) (ed. rom.: p. 139).

locitului, căreia i s-a închinat Expresionismul şi care s-a repercutat asupra artei artizanale şi filozofiei, îi corespunde în mod constitutiv arbitrarul şi întîmplătorul în raport cu materia şi expresia. Ideea că un roşu ar conține în sine valori expresive a fost deja o iluzie; în valorile acordurilor complexe trăieşte, ca o condiție lor prealabilă, persistența în negația acordurilor tradiționale. Reduse la categoria de „material natural", toate acestea sînt vide, iar teoremele mistificatoare n-au mai multă substanță decît şarlataniile experimentelor asupra nuanțelor coloristice. Abia fizicalismul recent procedează realmente, de exemplu în muzică, la reducerea la nivel de elemente, spiritualizare care, în consecință, expulzează spiritul. Aici se manifestă deja aspectul autodestructiv al spiritualizării. în timp ce metafizica unei asemenea spiritualizări a devenit contestabilă, ea reprezintă pe de altă parte o definiție prea generală pentru a putea cuprinde chestiunea spiritului în artă. în fond, opera de artă se afirmă drept ceva esențialmente spiritual chiar şi atunci cînd spiritul încetează a fi socotit drept pură substanță. Estetica hegeliană nu dă răspuns la întrebarea asupra felului în care se poate vorbi despre spirit ca determinare a operei de artă fără ca obiectivitatea ei să fie ipostaziată ca identitate absolută. într-un anume sens, controversa va fi astfel reexpediată la instanța sa kantiană. La Hegel, spiritul în artă, ca una din treptele manifestării sale, ar fi deductibil din sistem şi oarecum limpede în oricare gen artistic sau, potențial, în fiecare operă de artă, în detrimentul calității estetice a ambiguității. Estetica nu este însă filozofie aplicată, ci filozofică în sine. Reflecția lui Hegel cum că „ştiința artei ne este aşadar mai necesară decît arta însăşi"[44] constituie unul dintre efectele cele mai problematice ale viziunii sale ierarhice asupra relațiilor reciproce dintre domeniile spiritului; pe de altă parte, în raport cu interesul teoretic crescînd pentru artă, propoziția are valoare profetică în sensul că, pentru a-şi amplifica propriul conținut, arta are nevoie de filozofie. Metafizica spirituală hegeliană provoacă în chip paradoxal un soi de reificare a spiritului din opera de artă în ideea acesteia, pasibilă astfel de fixare, în timp ce ambiguitatea kantiană din-

44 Hermann Lotze, *Geschichte derAesthetik in Deutschland*, Miinchen 1868, p. 190.

tre sentimentul necesităţii şi concomitenta sa indeterminare, deschidere, este mai fidelă experienţei estetice decît mult mai moderna ambiţie a lui Hegel de a gîndi arta pornind din interior şi nu din exterior, prin constituţia ei subiectivă. Dacă finalmente Hegel are dreptate prin această formulă, ea rezultă nu dintr-un concept sistematic superior, ci din sfera specifică a artei. Nu tot ce fiinţează este spirit, dar arta este un Fiind, ce devine prin configuraţiile ei un lucru al spiritului. Dacă idealismul a putut să-şi anexeze arta oarecum dincolo de orice circumstanţe, faptul a fost posibil pentru că ea însăşi corespunde, prin natura sa, concepţiei idealismului, care, fără modelul artei propus de Schelling, n-ar fi putut dealtfel niciodată să acceadă la forma sa obiectivă. Acest moment idealist imanent, mijlocirea obiectivă prin spirit a artei în întregul ei, nu poate fi conceput fără ea, punînd stavilă ineptei doctrine a unui realism estetic, în măsura în care şi momentele reunite sub numele de realism redeşteaptă conştiinţa pentru faptul că arta nu este frate geamăn cu idealismul.
în nici o operă de artă elementul spiritual nu este un Fiind, fiind însă în fiecare ceva ce devine, ce se constituie. Astfel, fapt de care Hegel şi-a dat seama pentru prima oară, spiritul operelor de artă se integrează într-un proces extins de spiritualizare, acela al progresului conştiinţei. Arta şi-ar dori, prin chiar spiritualizarea ei progresivă, prin despărţirea de natură, să revoce această despărţire, care o face să sufere şi care o inspiră. Spiritualizarea a alimentat arta cu ceea ce, de la antichitatea greacă încoace, activitatea artistică a respins ca dezagreabil sau respingător; Baudelaire a fost acela care a formulat cumva programul acestei tendinţe. Din punctul de vedere istorico-filozofic, Hegel a vizat caracterul imperios al spiritualizării în teoria a ceea ce dînsul a numit opera de artă romantică[45]. De atunci încoace, tot ceea ce este senzorial plăcut, şi, mai mult, orice atractivitate tematică sînt descalificate ca manifestări preartistice. Spiritualizarea, permanentă extensie

45 Doctrina hegeliană a operei de artă ca lucru al spiritului, doctrină pe care el o concepe pe bună dreptate în perspectivă istorică, este în sine, precum toată filozofia sa, un fel de Kant reexaminat. Satisfacţia dezinteresată implică înţelegerea esteticului ca spirit prin negaţia contrariului său.

a tabu-ului mimetic asupra artei ca domeniu autentic al mimesis-ului, lucrează la autodisoluţia ei, dar şi, ca forţă mimetică, activează eficace în direcţia identităţii operei cu ea însăşi, eliminînd ceea ce-i este eterogen şi întărindu-i caracterul de imagine. Arta nu este impregnată de spirit, ci acesta îi urmează operele unde ele doresc să ajungă şi le eliberează limbajul imanent. Cu toate acestea, spiritualizarea nu s-a desprins de o latură criticabilă: cu cît spiritualizarea în artă s-a substanţializat, cu atît mai energic, atît în teoria lui Benjamin cît şi în poetica lui Beckett, ea a abjurat spiritul, Ideea. Cramponîndu-se însă de exigenţa că totul trebuie să devină formă, ea se face complice la tendinţa ce lichidează tensiunea dintre artă şi alteritatea ei. Doar arta spiritualizată la modul radical mai este posibilă, tot restul este naiv; naivitatea pare, de altfel, să contamineze implacabil însăşi existenţa artei. - Satisfacţia sensibilă este supusă unui dublu atac. Pe de o parte, prin spiritualizarea operei de artă exteriorul devine tot mai mult apariţie a unui interior, trebuind să treacă prin domeniul spiritului. Pe de altă parte, absorbţia unor materiale şi a unor straturi tematice nemaleabile contrariază consumul culi-naristic, chiar dacă acesta, în tendinţa generală ideologică de a integra tot ce îi opune rezistenţă, îşi etalează dispoziţia de a înghiţi şi ceea ce îi provoacă oroare. în istoria timpurie a impresionismului, la Manet, ascuţişul polemic al spiritualizării n-a fost mai puţin tăios decît la Baudelaire. Cu cît operele de artă se îndepărtează de naivitatea simplei desfătări, cu atît mai mult predomină ceea ce sînt ele în sine, ceea ce arată ele contemplatorului, fie acesta şi ideal; în aceeaşi măsură reacţiile acestuia devin tot mai indiferente. Teoria kantiană a Sublimului anticipează la Frumosul natural acea spiritualizare, pe care abia

arta o realizează. Sublimă în natură nu este pentru Kant decît autonomia spiritului în raport cu preponderența existenței sensibile, autonomie ce nu se impune decît prin opera de artă spiritualizată. Desigur că în spiritualizarea artei sînt amestecate şi reziduuri tulburi. De fiecare dată cînd ea nu se difuzează în concretul structurii estetice, spiritualul o dată dezlegat se instituie ca strat material secundar. îndreptată împotriva elementului senzual, spiritualizarea se situează orbeşte şi în chip felurit împotriva propriei lui diferențieri, ea însăşi spirituală, şi devine abstractă. La origini, spiritu-

alizarea a fost însoțită de o înclinație spre primitivism şi a tins, în raport cu cultura sensibilă, către barbarie; numele dat şcolii lui Fauve a ridicat aceasta la rang de program. Regresul este reflex al rezistenței împotriva culturii afirmative. Spiritualizarea în arta are a demonstra că ştie să se ridice deasupra acesteia, pentru a recupera diferențierea reprimată; ea degenerează altfel într-un act de violență a spiritului. Concomitent ea este legitimă în calitate de critică a culturii prin artă, care este o parte a ei şi nu poate fi totuşi cîtuşi de puțin satisfăcută de aceea, dealtfel eşuată. Semnificația trăsăturilor barbare în arta nouă se modifică în perspectivă istorică. Delicatul amator de artă, ce se cruceşte în fața simplificărilor din *Demoiselle d'Avignon* sau din primele piese pentru pian de Schonberg, este dintr-o dată mai barbar decît barbaria de care se teme. Deîndată ce în artă apar noi dimensiuni, ele le refuză pe cele anterioare şi pretind întîi de toate sărăcie, refuzul falselor bogății şi chiar a formelor evoluate de reacție. Procesul spiritualizării artei nu este unul linear. El se măsoară prin modul în care arta se dovedeşte capabilă să integreze în limbajul ei formal ceea ce societatea burgheză respinge, revelînd în interiorul stigmatizatului acea natură a cărei opresiune reprezintă Răul veritabil. Indignarea, persistentă cu toată exploatarea ei culturală, la adresa Urîtului artei moderne este, cu tot cu idealurile pompoase, duşmănoasă la adresa spiritului: ea înțelege acel Urît, îndeosebi obiectele respingătoare, la modul literal, şi nu ca piatră de încercare a puterii de spiritualizare ori ca cifru al rezistenței prin care aceasta se verifică. Postulatul lui Rimbaud cu privire la arta modernă radicală este unul despre arta care, în tensiunea dintre *spleen* şi *ideal*, dintre spiritualizare şi obsesie, se deplasează prin spațiile cele mai îndepărtate de spirit. Primatul spiritului în artă şi invazia a ceea ce cîndva era tabu sînt două fețe ale aceluiaşi fapt. El se aplică la ceea ce societatea n-a aprobat şi preformat încă, devenind astfel raportul social al unei negații determinate. Spiritualizarea nu se realizează prin ideile enunțate de artă, ci prin forța prin care ea penetrează straturile non-intenționale şi refractare la idee. Nu în ultimul rînd de aceea geniul artistic este atras de lucrurile proscrise şi interzise. Prin spiritualizare, arta nouă evită de aici înainte ceea ce arta filistină îşi doreşte, şi anume să se amestece cu Adevărul, cu Frumosul, cu Binele. Ceea ce numim în mod obişnuit, în legătură cu arta, critică socială sau angajament, latura ei critică sau negativă, este pînă în celulele sale cele mai intime inseparabil de spirit, de legea ei formală. Faptul că aceste elemente sînt astăzi exploatate cu obstinație unul împotriva celuilalt constituie un simptom de regres al conştiinței.

Teoriile conform cărora arta are a face ordine, şi anume una sensibil concretă, aşadar nu prin clasificare abstractă, în diversitatea haotici a aparentului sau a naturii înseşi uzurpă la modul idealist te/os-ul spiritualizării estetice: acela de a facilita realizarea a ceea ce este propriu figurilor istorice ale Naturalului, cu tot ce i se subsumează. Pornind de aici, poziția procesului de spiritualizare față de universul haotic îşi posedă indicele istoric. S-a spus de mai multe ori, şi primul a făcut-o Karl Kraus, că, în societatea totală arta are a introduce mai curînd haosul în ordine decît invers. Trăsăturile haotice ale artei calitativ noi se opun ordinii, propriului spirit, doar la o primă vedere. Ele sînt cifru al criticii la adresa maleficei naturi secunde: atît de haotică este ordinea de fapt. Momentul haotic şi spiritualizarea radicală converg în refuzul platitudinii reprezentărilor şlefuite ale existenței; arta extrem spiritualizată, precum cea de la Mallarme încoace, şi haosul oniric al suprarealismului sînt mult mai înrudite din acest punct

de vedere decît cred a şti cele două şcoli; de altfel există relații între tînărul Breton şi simbolism, ca şi între expresioniştii timpurii germani şi George, pe care aceia l-au provocat. Spiritualizarea este antinomică în raporturile ei cu non-domi-natul. Aceasta se întîmplă pentru că, limitînd de fiecare dată momentele sensibile, spiritul devine pentru ea concomitent şi în mod funest un Fiind *sui generis* şi de aceea, conform tendinței sale imanente, lucrează şi împotriva artei. Criza ei este accelerată prin spiritualizarea care se opune ca operele de artă să fie negociate ca valori atractive. Ea devine forța opusă de căruța actorilor şi cîntăreților ambulanți, a proscrişilor societății. Dar oricît de puternică este presiunea ca arta să se debaraseze de trăsăturile spectacolului, iar în plan social de vechea ei lipsă de onorabilitate, ea încetează să mai existe din clipa în care acest element este completamente suprimat, element pe care nici nu-1 poate exila în vreo rezervație. Nici o sublimare nu reuşeşte dacă ea nu păstrează în sine ceea

Spiritualizare şi haotic; aporia caracterului intuitiv al artei

ce sublimează. De reuşita spiritualizării artei depinde supraviețuirea ei, în caz contrar împlinindu-se profeția lui Hegel asupra sfîrşitului acesteia, profeție care, în această lume, aşa cum a devenit, ar duce la confirmarea şi accentuarea ire-flexivă, în sens detestabil realistă, a realității ca atare. Din această perspectivă, salvarea artei este o cauză eminent politică, dar atît de nesigură în sine pe cît de amenințată de cursul lumii.
înțelegerea spiritualizării crescînde a artei în virtutea desfăşurării conceptului, ca şi a situării ei față de societate, intră în coliziune cu o dogmă ce străbate întreaga estetică burgheză, dogma caracterului ei intuitiv; la Hegel deja, cele două poziții deveniseră ireconciliabile, de unde şi cele dintîi profeții sumbre asupra viitorului artei. Kant a fost cel care a formulat norma caracterului intuitiv în § 9 al *Criticii facultății de judecare:* „Frumos este ceea ce place în mod universal fără concept"[46]. Acest „fără concept" poate fi asociat cu agreabilul, ca scutire de travaliul şi efortul impus de concept nu numai de la filozofia lui Hegel încoace. în vreme ce arta a expulzat de mult idealul agreabilului printre cele vetuste, teoria ei n-a putut renunța la conceptul de intuiție, monument al ancestralului hedonism estetic, aceasta cînd fiecare operă de artă, chiar şi cea mai arhaică, a ajuns să pretindă travaliul contemplației de care doctrina caracterului intuitiv dorea să ne dispenseze. Pătrunderea mijlocirii intelectuale în structura operelor de artă, unde mijlocirea are a realiza în mare măsură ceea ce înfăptuiau cîndva formele pre-determinate, restrînge acel nemijlocit sensibil, a cărui esență era întruchipată de caracterul pur intuitiv al operelor de artă. Dar în nemijlocitul sensibil se baricadează conştiința burgheză, pentru că ea simte că doar intuitivul reflectă continuitatea şi rotunjimea operelor, care la rîndul lor, nu contează pe ce căi, sînt atribuite realității la care operele dau răspuns. Lipsită cu totul de momentul intuitiv, arta ar coincide însă cu teoria, devenind cu toate acestea, în chip manifest, neputincioasă în sine, de vreme ce, ca pseudomorfoză a ştiinței, de pildă, îşi ignoră diferența calitativă față de conceptul discursiv; tocmai spiritua-

46 Kant, *op. cit,* p. 73 (ed. rom.: p. 112).

Uzarea, ca primat al procedurilor sale, o îndepărtează de conceptualizarea naivă, de reprezentarea vulgară a inteligibilului, în timp ce norma caracterului intuitiv îi accentuează contradicția față de gîndirea discursivă, ea maschează mijlocirea nonconceptuală, nonsensibilul din structura sensibilă, ceea ce, constituind structura, o şi fracturează concomi-tent, sustrăgînd-o intuiției în care ea apare. Norma caracterului intuitiv, ce neagă caracterul implicit categorial al operelor, reifi-că însăşi intuiția în ceva opac, ermetic, transformînd-o în virtutea formei pure într-o copie a lumii încremenite şi plasînd-o pe un *qui vive,* la adăpost mai ales de toate lucrurile prin care opera ar putea deranja armonia a cărei iluzie o construieşte, în realitate, caracterul concret al operelor în acea *apparition* care le zdruncină şi

le bulversează întrece cu mult intuiția opusă de regulă universalității conceptului şi care se împacă bine cu invariabilul continuu. Cu cît lumea va fi în continuare dominată fără îndurare de universalitate, cu atît mai simplu va fi să se confunde rudimentele particularului, ca şi cum ar fi ale nemijlocitului, cu concretul, în timp ce contingența sa este clişeu al necesității abstracte. Dar concretul artistic, nu mai mult decît existența pură şi singularitatea fără concept, este acea nemijlocire prin universal, ce evocă ideea de tip. Conform propriei definiții, nici o operă de artă autentică nu este tipică. Concepția lui Lukâcs, ce opune opere tipice, „normale", celor atipice şi de aceea aberante, este străină de artă. Altfel opera de artă n-ar fi nimic altceva decît un soi de contribuție prealabilă la ştiința ce va să vină. Afirmația, de sorginte idealistă, cum că opera de artă ar fi unitatea prezentă a universalului şi particularului este totalmente dogmatică. Preluată la modul vag din doctrina teologică a simbolului, falsitatea ei rezultă din ruptura apriorică dintre mijlocit şi nemijlocit, căreia nici o operă de artă în toată puterea cuvîntului n-a putut să i se sustragă; disimulînd-o, în loc să se cufunde în ea, opera va fi condamnată fără drept de apel. Tocmai arta radicală este cea care, Tefuzîndu-se deziderателor realismului, întreține o relație tensionată cu simbolul. Ar fi de demonstrat faptul că simbolurile, sau, în limbaj, metaforele se emancipează în arta nouă de funcțiunea lor simbolică, aducîndu-şi astfel propria contribuție la constituirea unui domeniu antitetic față de empirie şi semnificațiile sale. Arta absoarbe simbolurile prin aceea că ele nu

mai simbolizează nimic; artişti avangardişti au înfăptuit ei înşişi critica simbolicului. Codurile şi caracterele modernismului sînt toate semne devenite absolute, semne ce au uitat de sine. Penetrarea lor în mediul estetic şi ostilitatea lor față de intenționalitate sînt două fețe ale aceleiaşi medalii. Trecerea disonanței la statutul de „material" de compoziție trebuie interpretată în mod analog. In literatură, această trecere a avut loc relativ devreme, în relația dintre Strindberg şi Ibsen, în a cărui fază tîrzie ea abia începe. Literalizarea a ceea ce fusese mai înainte simbolic conferă sub formă de şoc momentului spiritual, emancipat în reflecția secundară, acea autonomie pe care o exprimă la modul funest stratul ocult al operei lui Strindberg, devenind productivă prin ruptura cu orice fel de mimesis. Faptul că nici o operă nu este simbol dovedeşte că în niciuna absolutul nu se manifestă nemijlocit; altfel arta n-ar fi nici iluzie, nici joc, ci realitate. Pura intuiție nu poate fi atribuită operelor de artă din cauza fracturii lor constitutive. Ea este în prealabil mijlocită prin caracterul lor fictional. Dacă ar fi totalmente intuitivă, ar deveni ea însăşi realitatea empirică de care se desparte. Faptul că poate fi mijlocită nu reprezintă însă un *a priori* abstract, ci afectează fiecare moment estetic concret; şi cele mai senzuale opere rămîn, în virtutea relației lor cu spiritul, nonintuitive. Nici o analiză a operelor importante n-ar putea dovedi caracterul lor pur intuitiv; toate sînt impregnate de conceptual; literalmente în limbaj, indirect pînă şi în muzica aflată departe de concepte, şi unde, dincolo de geneza psihologică, inteligența se lasă atît de concludent diferențiată de prostie. Dezideratul intuiției ar dori să conserve momentul mimetic al artei, orb față de faptul că acesta supraviețuieşte doar prin antiteza sa, prin aceea că operele dispun în mod rațional de tot ceea ce le este eterogen. Intuiția se transformă altfel în fetiş. în sfera esteticului, impulsul mimetic afectează mai curînd şi mijlocirea, conceptul, non-prezentul. Conceptul este inseparabil de întreaga artă, ca şi de limbajul în care este presărat, dar devine din punct de vedere calitativ altceva decît conceptele ca unități distinctive ale obiectelor empirice. Influența conceptelor nu este totuna cu conceptualitatea artei; ea este la fel de puțin concept ca şi intuiție, şi tocmai prin aceasta protestează împotriva separării lor. Caracterul ei intuitiv diferă de percepția sensibilă, deoarece el se referă permanent la spiritul ei. Arta este intuiție a non-intuitivului, asemănătoare cu conceptul fără concept. Dar prin concepte arta pune în libertate stratul său mimetic, non-conceptual. Arta modernă a fisurat şi ea, conştient sau nu, dogma intuiției. In doctrina caracterului intuitiv rămîne adevărat faptul că ea pune în lumină

momentul incomensurabil, acela care, în artă, nu se lasă cuprins în logica discursivă, evidențiind astfel clauza generală a tuturor manifestărilor ei. Arta se opune conceptului la fel ca şi dominației, dar are nevoie în această opoziție, ca şi filozofia, de concepte. Pretinsul ei caracter intuitiv este o construcție aporetică: ea şi-ar dori, printr-un gest de baghetă magică, să rețină elementele disparate ce se înfruntă în operele de artă într-o identitate, şi de aceea este refractară la operele ce nu acced la o asemenea identitate. Termenul de intuiție, împrumutat doctrinei cunoaşterii discursive, unde defineşte conținutul ce urmează a fi supus rigorilor formei, depune deasemenea mărturie asupra momentului rațional al artei, pe care îl maschează, despărțind de el fenomenalul şi ipostaziindu-1. Un indiciu că intuiția estetică este un concept aporetic se găseşte în *Critica facultății de judecare.* Analitica Frumosului se aplică „momentelor judecății de gust". Kant declară despre ele într-o notă la § 1 cum că ar fi încercat să determine „momentele facultății de judecare în reflexia ei după modelul funcțiunilor judecății logice (căci judecata de gust presupune întotdeauna şi o relație cu intelectul)"[47]. Aceasta contrazice flagrant teza unui Agreabil universal, aflat dincolo de concept; este admirabil că estetica lui Kant a menținut această contradicție şi a reflectat explicit asupra ei fără a o clarifica. Kant tratează pe de o parte judecata de gust ca funcțiune logică, atribuind-o astfel pe aceasta şi obiectului estetic la care judecata trebuie să se adecveze; pe de altă parte, opera de artă ar trebui să se prezinte „fără concept", ca intuiție pură, ca şi cum ar fi de-a dreptul extra-logică. Această contradicție este de fapt inerentă artei, ca esență spirituală şi concomitent mimetică. Dar exigența adevărului, ce implică un universal şi pe care o manifestă toate operele, este incompatibilă cu intuiția pură. Cît de nefastă este insistența asupra caracterului exclu-

47 *Op. cit,* p. 53 (ed. rom.: p. 95).

siv intuitiv al artei rezultă din urmările ei. Ea serveşte în sens hegelian la distincția abstractă dintre intuiție şi spirit. Cu cît opera se va confunda cu caracterul ei intuitiv, cu atît spiritul său, ca „idee", se va reifica, devenind imuabil, în spatele fenomenului. Momentele spirituale sustrase structurii fenomenului sînt ulterior ipostaziate ca idee a acestuia. De cele mai multe ori se întîmplă că intențiile sînt ridicate la rang de conținut, în timp ce intuiția este lăsată, corelativ, pe seama a ceea ce satisface simțurile. Teza oficială despre unitatea indistinctă a operelor clasice poate fi contrazisă prin fiecare dintre cele la care ea se referă: tocmai la acestea iluzia unității este una mijlocită conceptual. Modelul dominant este cel filistin: fenomenul trebuie să fie pur intuitiv, conținutul pur conceptual, mulat cumva pe încremenită dihotomie între timpul liber şi muncă. Nu este tolerată nici o ambivalență. Acesta este punctul polemic de atac pentru despărțirea de idealul caracterului intuitiv. Pentru că fenomenalitatea estetică nu se lasă redusă la intuiție, nici conținutul operelor nu se reduce la concept. în falsa sinteză dintre spirit şi sensibilitate în intuiția estetică pîndeşte nu mai puțin falsa şi fixa lor polaritate; concepția ce stă la baza esteticii intuiției, după care, în sinteza artefactului tensiunea, esența sa, ar fi cedat locul unui repaos esențial, este una reificantă.

Caracterul intuitiv nu este o *characteristica universalis* a artei. El este unul intermitent. Esteticienii n-au prea observat-o; una dintre rarele excepții este uitatul Theodor Meyer, care a dovedit că operelor literare nu le corespunde nici un fel de intuiție sensibilă a ceea ce pretind ele că spun, şi că nu în foarte problematica lor reprezentare optică, pe care ar provoca-o, ci în structura limbajului constă concretețea acestora[48]. Operele literare nu au nevoie de împlinire prin reprezentare sensibilă, ele fiind concrete în limbaj şi, prin intermediul lui, infiltrate cu non-sensibil, conform oxymoronului intuiției non-sensibile. Şi în arta cea mai puțin conceptuală opera comportă un moment non-sensibil. Teoria care, de dragul lui *thema probandum,* neagă acest fapt, ia partea filistinismului care, pentru muzica ce-i place, a

consacrat expresia de banchet al

48 *Cf.* Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie,* Leipzig 1901, *passim.*

auzului. Tocmai în marile ei forme emfatice, muzica include complexe ce pot fi înțelese doar printr-o non-prezență sensibilă, prin amintire sau aşteptare, şi care în propria lor structură conțin definiții categoriale de acest gen. Este imposibilă, de pildă, interpretarea ca așa-zisă formă de succesiune a raporturilor distanțate dintre execuția primei mişcări a *Eroicii* şi expozițiunea temei, şi contrastul extrem dintre aceasta şi reluarea temei: opera este intelectuală în sine, fără să se ferească şi fără ca integrarea să-i prejudicieze propria lege. Intr-atît par artele să fi evoluat către unitatea lor în cadrul artei, încît nici cu operele vizuale nu se mai întîmplă altfel. Mijlocirea spirituală a operei de artă, prin care ea contrastează cu realitatea empirică, nu este realizabilă dacă nu implică şi dimensiunea discursivă. Dacă opera ar fi intuitivă în sens strict, ea ar rămîne prizonieră a contingenței datului sensibil nemijlocit, căreia opera îi opune tipul ei de logicitate. Rangul estetic i se decide în funcție de modul în care concretul ei se eliberează de contingență datorită unei construcții integrale. Separația puristă, aşadar raționalistă, între intuiție şi conceptual se efectuează în funcție de dihotomia dintre raționalitate şi sensibilitate, pe care societatea o exercită şi o comandă din punct de vedere ideologic. Arta ar trebui mai curînd să i se opună *in effigie* prin critica ce o conține în mod obiectiv; exilată la polul sensibil, ea nu face decît s-o confirme. Minciuna pe care arta o combate nu este raționalitatea, ci opoziția ei rigidă față de particular; izolînd momentul particular ca intuitiv, ea girează această rigiditate şi utilizează reziduul abandonat de raționalitatea socială pentru a deturna atenția de la ea. Căci după preceptul estetic, cu cît se pretinde mai mult operei să fie integral intuitivă, cu atît se reifică aspectul său spiritual, x^P[1]? al fenomenului, dincolo de formația a ceea ce apare. îndărătul cultului caracterului intuitiv pîndeşte convenția filistină a corpului întins pe canapea, în timp ce sufletul se ridică spre înălțimi: apariția ar trebui să fie destindere facilă, reproducere a forței de muncă, iar spiritul devine la modul palpabil ceea ce opera exprimă pe cale conceptuală, cum spune clişeul. Protest constitutiv împotriva pretenției de totalitate a discursivului, operele de artă aşteaptă tocmai din acest motiv răspunsul şi soluția şi, în acest sens, apelează inevitabil la concepte. Nici o operă n-a atins vreodată identitatea dintre intuiția pură şi

universalitatea obligatorie, pe care estetica tradițională o presupune ca propriul *a priori.* Doctrina intuiției este falsă, deoarece ea atribuie artei din punct de vedere fenomenologic ceea ce ea nu realizează. Nu puritatea intuiției este criteriul operelor de artă, ci intensitatea cu care ele realizează tensiunea momentului intuitiv în raport cu momentele intelectuale ce le sînt inerente. Cu toate acestea, tabu-ul ce afectează elementele non-intuitive ale operelor de artă nu este lipsit de fundament. Ceea ce este conceptual în opere implică sisteme de judecăți, dar judecata este incompatibilă cu opera. Judecăți pot fi formulate, dar opera nu judecă, poate şi pentru că ea este de la tragedia attică încoace deliberare. Dacă aspectul discursiv uzurpă primatul în opera de artă, raportul ei față de ceea ce îi este exterior devine prea nemijlocit şi conformist, chiar şi acolo unde, precum la Brecht, ea se mîndreşte cu contrariul: ea devine realmente pozitivistă. Opera de artă trebuie să-şi insereze raportului ei de imanență componentele discursive într-o mişcare contrarie celei orientate către exterior, apofan-tice, prin care se eliberează elementul discursiv. Limbajul liricii avangardiste o realizează, revelîndu-i astfel dialectica specifică. Este evident că operele de artă nu-şi pot vindeca rana pe care le-o provoacă abstracția decît printr-o abstracție sporită, ce împiedică contaminarea fermenților conceptuali cu realitatea empirică: conceptul devine „parametru". Dar arta, ca activitate esențialmente spirituală, nici nu poate fi pur intuitivă. Concomitent, ea trebuie

întotdeauna gîndită: ea însăşi gîndeşte. Prevalenta doctrinei intuiției, ce contrazice toată experiența operelor de artă, este un reflex dirijat împotriva reificării sociale. Ea duce la constituirea unei branşe aparte a nemijlocirii, oarbă față de straturile obiectuale ale operelor de artă, constitutive pentru ceea ce în ele este mai mult decît material. După cum remarca Heidegger împotriva idealismului[49], ele nu numai că sînt fundate în lucruri. Propria lor obiectivare le transformă în lucruri de gradul al doilea. Structura lor interioară, ce ascultă întotdeauna de o logică imanentă, ceea ce au devenit ele în sine, nu este atins de intuiția pură, iar ceea poate fi sesizat intuitiv la ele este mijlocit prin structură; viza-

49 *Cf.* Martin Heidegger, *Holzwege,* ediția a 2-a, Frankfurt am Main 1952, pp. 7 şi urm.

vi de aceasta, caracterul lor intuitiv este neesențial, şi fiecare experiență a operelor de artă trebuie să-şi depăşească această componentă intuitivă. Dacă n-ar fi decît intuitive, ele ar constitui un efect subaltern, efect fără cauză, după expresia lui Richard Wagner. Reificarea este esențială în opere şi contrazice esența lor fenomenală; caracterul lor de obiect este nu mai puțin dialectic decît elementul lor intuitiv. Dar obiectivarea operei de artă nu se confundă deloc cu materialul său, cum credea Vischer, uitînd de Hegel, ci este rezultantă a jocurilor de forțe în operă, înrudită, ca sinteză, cu caracterul de obiect. O anumită analogie există cu dublul caracter al lucrului la Kant ca în-Sine transcendent şi obiect constituit subiectiv, legitate a aparițiilor sale. Pe de o parte, operele de artă sînt lucruri în spațiu şi timp; este greu de spus dacă printre ele pot fi considerate şi formele muzicale de frontieră, precum improvizația, dispărută mai întîi şi apoi resuscitată; căci momentul pre-obiec-tual al operelor de artă răzbate mereu în cel obiectual. Cu toate acestea, există argumente şi pentru practica improvizației; apariția ei într-un timp empiric; în plus faptul că ea revelă modele obiectivate, cel mai des convenționale. Căci în măsura în care operele de artă sînt opere, ele sînt lucruri în ele însele, obiectivate în virtutea propriei legi formale. Faptul că, în cazul dramei, spectacolul şi nu textul tipărit, iar în cazul muzicii sonoritățile vii şi nu notele pot fi considerate drept obiect, dovedeşte precaritatea caracterului de obiect în artă, fără însă ca opera de artă să fie scutită de participarea ei la lumea materială. Partiturile nu sînt numai, aproape întotdeauna, mai bune decît execuția lor, ci ele reprezintă mai mult decît simple indicații în vederea acesteia; mai mult decît obiectul însuşi. Ambele concepte ale operei de artă ca obiect nu sînt dealtfel obligatoriu separate. Execuția muzicală a fost pînă mai ieri nu mai mult decît versiunea interlineară a partiturilor. Fixarea prin semne sau note nu este exterioară obiectului; prin ea, opera de artă se autonomizează în raport cu propria-i geneză: de aici şi primatul textelor fața de interpretarea lor. De fapt, non-fîxatul în artă este, cel mai adesea în aparență, mai aproape de impulsul mimetic, dar frecvent nu peste, ci sub nivelul a ceea ce s-a fixat, relicvă a unei practici depăşite, de cele mai multe ori regresivă. Cea mai recentă revoltă împotriva fixării operelor ca reificare, de pildă înlo-

Criza aparenței

cuirea virtuală a sistemului de măsuri prin imitații grafico-neu-mice ale operațiilor muzicale, continuă să fie, în comparație cu aceea, semnificativă, reificare de stil vechi. Pe de altă parte, respectiva revoltă n-ar fi atît de răspîndită dacă opera de artă n-ar fi afectată de caracterul ei imanent de obiect. Doar o credință artistică limitată şi filistină ar putea ignora complicitatea caracterului de obiect artistic cu caracterul social, şi astfel falsitatea sa, fetişizarea a ceea ce este în sine proces, relație între momente. Opera de artă este proces şi moment totodată. Obiectivarea ei, condiție a autonomiei estetice, este şi rigi-dizare. Cu cît se obiectivizează travaliul social conținut în opera de artă şi cu cît va fi el în totalitate organizat, cu atît mai perceptibil va suna ea a gol şi se va înstrăina de sine însăşi. Emanciparea față de conceptul de armonie se revelă ca revoltă împotriva aparenței: construcția este tautologic inerentă expresiei, față de care ea reprezintă polul opus. Dar această revoltă împotriva aparenței nu are loc, cum gîndea Benjamin, în favoarea jocului, deşi nu se poate ignora, de exemplu, caracterul ludic al permutărilor în locul dezvoltărilor fictive, în perspectiva ansamblului, criza aparenței va antrena probabil pe cea a jocului: ceea ce convine armoniei născute din aparență este valabil şi pentru inocența jocului. Arta ce-şi caută în joc salvarea de aparență se preschimbă în sport. Violența crizei aparenței se revelă însă în faptul că ea atinge în egală măsură şi muzica, aceea căreia, la

prima vista, îi repugnă iluzoriul. In ea, momentele fictive pier chiar şi în forma lor sublimată, şi aceasta priveşte nu doar expresia unor sentimente inexistente, ci totodată elemente structurale precum ficțiunea unei totalități percepute ca irealizabilă. în marea muzică, precum cea a lui Beethoven, dar, se pare, mult dincolo de arta temporală, elementele pretins originare pînă la care ajunge analiza sînt deseori surprinzător de insignifiante. Doar în măsura în care ele se apropie asimptotic de neant, ele se contopesc pentru a deveni, parcă, un tot. Ca forme parțiale distincte, ele tind însă mereu să redevină ceva anume: motiv sau temă. Nulitatea imanentă a determinărilor sale elementare precipită arta integrala în zona amorfului; căderea se accelerează cu cît creşte rigoarea organizării ei. Singură natura amorfă face opera aptă de integrarea sa. Prin desăvîrşire, prin distanța de natura neformată, se reinstalează momentul natural, încă-ne-for-matul, ne-articulatul. Privirea asupra operelor de artă din imediata apropiere face ca operele cele mai obiective să se transforme în haos, iar textele în cuvinte. Cînd iți imaginezi că stăpîneşti nemijlocit detaliile operelor de artă, acestea se evaporă în indeterminat şi indistinct: într-atît de mijlocite sînt ele. Aceasta este manifestarea aparenței estetice în structura operelor de artă. Particularul, elementul lor vital, se volatilizează; concretețea lui se evaporă sub privirea micrologică. Procesul, încremenit în fiecare operă de artă ca element obiectual, rezistă fixării sale în obiect şi se pierde în sfera de unde a venit. Exigența obiectivării operelor de artă se frînge în înseşi operele. Atît de adînc este ancorată iluzia în operele de artă, inclusiv în cele nemimetice. Adevărul operelor de artă ține de măsura în care reuşesc să absoarbă, în necesitatea lor imanentă, non-identicul conceptului, ceea ce, în raport cu acesta, rămîne în contingent. Finalitatea lor are nevoie de absența de finalitate. Astfel se inoculează în rigoarea lor logică ceva iluzoriu; însăşi această logica este încă aparență. Finalitatea lor trebuie să se lase suspendată prin propria alteritate pentru a subzista. Nietzsche a spus-o prin propoziția fără îndoială problematică cum că totul în opera de artă ar putea fi la fel de bine altceva; formula nu rezistă, evident, decît în sînul unui idiom prestabilit, al unui „stil" garantînd o anumită marjă de variație. Dar chiar dacă închiderea imanentă a operelor nu este considerată la modul strict, aparența le ajunge din urmă acolo unde îşi fac iluzia că ar fi cel mai protejate de ea. Ele o dovedesc ca mincinoasă, dezmințind obiectivitatea pe care o construiesc. Ele însele, şi nu doar iluzia pe care o trezesc, reprezintă aparența estetică. Caracterul iluzoriu al operelor de artă s-a concentrat în pretenția lor de a fi totalitate. Nominalismul estetic a sfîrşit în criza aparenței, în măsura în care opera de artă vrea să fie esențială în sens emfatic. Reacția împotriva aparenței îşi are locul ei în ansamblu. Fiecare moment al aparenței estetice antrenează astăzi cu sine o incoerență estetică, contradicții între modul în care apare opera de artă şi modul în care ea este. Apariția ei emite pretenția de esenția-litate; ea n-o onorează decît la modul negativ, dar în pozitivi-tatea apariției sale există întotdeauna şi gestul unui plus, un

Criza aparenței

patos de care nici opera radical non-patetică nu se poate lipsi. Dacă întrebarea în legătură cu viitorul artei n-ar fi sterilă şi suspectă de tehnocrație, ea s-ar concentra fără doar şi poate asupra chestiunii de a şti dacă arta poate supraviețui aparenței. Un caz tipic al crizei acesteia a fost acum patruzeci de ani rebeliunea trivială împotriva costumului în teatru, cu Hamlet în frac şi Lohengrin fără lebădă. Revolta nu privea într-atît violările pe care operele de artă şi le permiteau la adresa gîndirii realiste dominante, cît se ridica împotriva imageriei ei imanente, pe care nu mai putea s-o suporte multă vreme. începutul din A *la recherche du temps perdu* trebuie interpretat ca tentativă de a depăşi prin viclenie caracterul de aparență: de a aluneca imperceptibil în monada operei de artă, fără a instaura forțat imanența formală şi fără a oferi iluzia unui narator omniprezent şi omniscient. Problema de a şti cum să începi şi cum să termini anunță posibilitatea unei teorii formale a esteticii concomitent globale şi materiale, avînd a trata şi categoriile continuității, a contrastului, a legăturilor intrastructurale, a dezvoltării, a „nodului" şi nu în ultimul rînd chestiunea dacă totul trebuie să fie astăzi la

distanță egală sau în proporții diferite de compactizare în raport cu centrul. Aparența estetică a avansat în secolul al XlX-lea în sfera fantasmagoriei. Operele de artă au şters urmele producției lor; probabil pentru că spiritul pozitivist, în plină expansiune, s-a comunicat artei în măsura în care ea urma să devină faptă, ruşinîndu-se de felul prin care compacta ei nemijlocire s-ar fi revelat ca mijlocită[50]. Operele de artă s-au conformat acestui demers pînă tîrziu, în plină modernitate. Caracterul lor de aparență a sporit pînă la a deveni absolut; este tocmai ceea ce se ascunde sub termenul hegelian de religie a artei, pe care opera schopenhaurianului Wagner a considerat-o în litera ei. Modernitatea s-a ridicat ulterior împotriva aparenței unei aparențe pretinzînd a nu fi aparență. Aici converg toate eforturile pentru a perfora coerența imanentă ermetică prin atacuri directe, pentru a da frîu liber producției concentrate în produs şi, în anumite limite, a substitui procesul de producție rezultatului său; intenția n-a fost dealtfel prea străină nici

50 *Cf.* Theodor W. Adorno, *Versuch uber Wagner*, ediția a 2-a, Miinchen/Zurich 1964, pp. 90 şi urm.

marilor reprezentanți ai epocii idealiste. Latura fantasmagorică a operelor literare, care le-a făcut irezistibile, le devine suspectă nu doar în aşa-numitele orientări neo-obiectiviste, în funcțio-nalism, ci deja în formele tradiționale precum romanul, în care se asociază iluzia caleidoscopică, omniprezența fictivă a naratorului cu pretenția unui concomitent fictiv dat drept real şi ireal dat drept ficțiune. Deşi aflați la antipod, atît George cît şi Karl Kraus l-au respins, dar şi străpungerea comentată a purei sale imanențe formale prin romancierii Proust şi Gide depune mărturie despre aceeaşi *malaise,* independentă de climatul general antiromantic al epocii. Aspectul fantasmagoric, ce întăreşte din punct de vedere tehnologic iluzia existenței în sine a operelor, ar putea trece mai curînd drept adversar al operei de artă romantice, care, din capul locului, sabotează fantasmagoria prin ironie. Aceasta devine jenantă, deoarece exis-tența în sine ca monolit, căreia opera de artă pură i se abandonează, este incompatibilă cu definiția ei de lucru fabricat de oameni şi deci, *apriori*, melanjat cu lumea lucrurilor. Dialectica artei moderne este în mare măsură aceea care vrea să se scuture de caracterul de aparență, tot aşa cum fac animalele de coarnele ce le cresc. Aporiile mişcării istorice a artei îşi proiectează umbra asupra posibilității ei de a continua să existe. Inclusiv curente antirealiste, precum Expresionismul, au participat la rebeliunea împotriva aparenței. în timp ce contesta imitația lumii exterioare, el îşi propunea manifestarea deschisă a stărilor sufleteşti reale, apropiindu-se de psi-hogramă. Ca urmare a acestei revolte, operele de artă ajung însă să regreseze la obiectualitatea pură, ca şi cum ar trebui să-şi ispăşească *hybris-ul,* pretenția de a fi mai mult decît artă. Cea mai recentă pseudomorfoză cu ştiința, mai curînd copilărească şi ignorantă, este simptomul cel mai palpabil al acestui regres. Nu puține produse ale muzicii şi picturii contemporane ar fi subsumabile, cu toată abstracția şi absența expresiei, unui al doilea naturalism. Proceduri grosier preluate din fizică privitoare la materialele, relații calculabile între parametri refulează stîngaci aparența estetică, adevărul asupra condiției sale de lucru instaurat. în măsura în care această trăsătură a dispărut în coerența lor autonomă, ea a lăsat totuşi în urma sa *aura* ca pe un reflex al umanului ce s-a obiectivizat în ele. Alergia față de *aură,* căreia nu i se poate

sustrage astăzi nici o artă, este inseparabilă de inumanitatea ce stă să se dezlănțuie. Recenta reificare, regres al operelor de artă pînă la nivelul efectiv al unei barbarii manifeste din punct de vedere estetic, şi culpabilitatea fantasmagorică sînt amestecate la modul inextricabil. Deîndată ce opera de artă începe să tremure în chip fanatic pentru propria puritate, pînă cînd ajunge să se îndoiască de ea şi să arate spre exterior ceea ce nu mai poate deveni artă, pînza ecranului şi materialul sonor brut, ea devine inamicul ei înseşi, continuarea directă şi falsă a

raționalității scopurilor. Această tendință sfîrşeşte în *happening.* Legitimitatea rebeliunii împotriva aparenței ca iluzie şi ceea ce ce este iluzoriu în această rebeliune, altfel spus speranța că aparența estetică se poate salva din mocirlă pe cont propriu, sînt totuna. Este limpede că de o latură a imitației, chiar latentă, a realului, şi o dată cu ea de iluzie, caracterul imanent de aparență al operelor nu se poate debarasa nici parțial. Căci tot ce conțin operele de artă ca formă şi material, spirit şi materie, s-a refugiat din realitate în opere şi s-a debarasat aici de ea; în acest mod devin ele dealtfel copii ale acesteia. Chiar şi cea mai pură determinare estetică, apariția, este mijlocită în raport cu realitatea, ca negație determinată a acesteia. Diferența dintre operele de artă şi empirie, caracterul lor de aparență, se constituie în această realitate şi în tendința opusă ei. Atunci cînd operele de artă au încercat, de dragul propriului concept, să suprime în mod absolut această referință, ele n-au făcut decît să-şi suprime propria premiză. Arta este nesfirşit de dificilă şi prin aceea că trebuie să-şi trans-ceandă conceptul pentru a-1 realiza, dar acolo unde devine asemănătoare cu lucrurile reale se adaptează la reificarea împotriva căreia protestează: angajamentul devine astăzi inevitabil o concesie estetică. Inefabilul iluziei este cel care împiedică concilierea antinomiei aparenței estetice într-un concept al fenomenului absolut. Prin aparența care revelă acest inefabil, operele de artă nu se transformă literalmente în epi-fanii, chiar dacă experienței estetice genuine îi este foarte dificil să nu creadă, vizavi de opere de artă autentice, că în ele este prezent absolutul. Grandorii operelor de artă îi este inerentă facultatea de a deştepta această încredere. Calea pe care devin ele o desfăşurare a adevărului reprezintă concomitent păcatul lor cardinal, de care arta nu se poate ea singură lepăda.

Ea îl duce cu sine mai departe ca şi cum acesta i s-ar fi iertat. - Că în ciuda a tot şi toate rămîne de purtat mai departe o chinuitoare rămăşiță celestă de aparență, ține de faptul că şi acele opere ce refuză aparența sînt rupte de efectul politic real ce a inspirat la origine această concepție în Dadaism. însuşi comportamentul mimetic, prin care operele ermetice luptă cu principiul burghez după care totul trebuie să servească la ceva, se face complice prin aparența în-Sinelui pur, căruia nu-i scapă nici ceea ce ulterior îl distruge. Dacă n-ar exista pericolul unui *malentendu* idealist, aceasta ar putea fi investită ca lege a oricărei opere, cu şansa de a ajunge astfel foarte aproape de însăşi legitatea esteticii: faptul că ea devine analogă propriului său ideal obiectiv, şi în nici un caz celui al artistului. Mimesis-ul operelor de artă este asemănare cu sine însuşi. Univocă sau ambiguă, acea lege este stabilită de însăşi baza fiecărei opere; în virtutea propriei constituții, nici o operă nu este înafara ei. In acest fel se disting imaginile estetice de cele de cult. Prin autonomia lor formală, operele de artă, nefiind simboluri, îşi interzic încorporarea absolutului. Imaginile estetice sînt supuse interdicției imaginilor. In această măsură, aparența estetică şi chiar consecința sa ultimă proiectată în opera ermetică este realmente adevăr. Operele ermetice afirmă ceea ce este transcendental în ele nu ca un Fiind într-o sferă superioară, ci ele evidențiază totodată prin neputința şi inutilitatea lor în lumea empirică inclusiv fragilitatea conținutului lor. Turnul de fildeş, pe care cei conduşi din țările democratice îl disprețuiesc laolaltă cu conducătorii celor totalitare, posedă, datorită consecvenței impulsului mimetic ca identitate cu sine însuşi, un caracter eminent iluminist; *spleen-ul* său reprezintă o conştiință mai justă decît doctrinele asupra operei angajate sau didactice, al căror caracter regresiv devine flagrant în prostia şi trivialitatea aşa-ziselor sentințe pe care acestea le comunică. Este şi motivul pentru care arta radical modernă, în ciuda verdictelor sumare ce le pronunță peste tot cei politiceşte interesați, se poate numi avangardistă nu doar din unghiul tehnicilor desfăşurate aici, ci şi prin conținutul său de adevăr. Modul prin care sînt însă operele de artă mai mult decît existență se confundă, o dată mai mult, nu cu o realitate existențială, ci cu limbajul lor. Operele autentice vorbesc, deşi ele refuză aparența, începînd cu iluzia fantasmagorică şi

mergînd pînă la cel din urmă suflu al *aurei.* Efortul de a le cenzura de ceea ce subiectivitatea contingenţă exprimă pur şi simplu prin întregul lor conferă involuntar propriului lor limbaj, cu atît mai mult, relief. Este tocmai ce înseamnă în opera de artă termenul de expresie. Pe bună dreptate că tocmai acolo unde este el utilizat de multă vreme şi în mod explicit: ca indicaţie tehnică în muzică, el nu pretinde să exprime nimic specific, nici un conţinut sufletesc anume. Altfel, *espressivo* ar fi substituibil printr-un termen desemnînd ceva exprimabil în mod precis. Compozitorul Arthur Schnabel s-a străduit în această direcţie, dar nu i-a mers.

Nici o operă de artă nu posedă o unitate integrală, fiecare trebuie s-o simuleze şi atunci intră în conflict cu sine însăşi. Confruntată cu realitatea antagonistă, unitatea estetică ce i se opune devine aparenţă deasemenea la modul imanent. Elaborarea totală a operelor sfîrşeşte în aparenţa după care viaţa lor ar fi totuna cu viaţa momentelor lor, dar aceste momente introduc în ele eterogenul, iar aparenţa devine una falsă. Orice analiză mai perspicace descoperă realmente elemente de ficţiune în unitatea estetică, fie că părţile nu se îmbină în aceea, care le este impusă, fie că momentele care sînt adaptate din start unităţii respective nu sînt, de fapt, momente. Pluralitatea în operele de artă nu mai este ce-a fost, ci una elaborată deîndată ce ea penetrează în domeniul acestora; faptul condamnă concilierea estetică la non-pertinenţă estetică. Opera de artă este aparenţă nu doar ca antiteză la existenţă, ci şi în raport cu ceea ce pretinde de la sine însăşi. Ea se impregnează de incoerenţă. Tocmai în virtutea coerenţei lor de sens se prezintă operele de artă drept un Fiind-în-Sine. Ea constituie în ele organonul aparenţei. Dar în măsura în care ea le integrează, sensul însuşi, cel care le fondează unitatea, este declarat prezent prin opera de artă, fără însă ca el să fie realmente. Sensul, care produce aparenţa, contribuie în chip fundamental la caracterul de aparenţă. Cu toate acestea, aparenţa sensului nu este definiţia sa completă. Căci sensul unei opere de artă este în acelaşi timp esenţa ce se ascunde în faptic; el traduce în apariţie ceea ce altfel aceasta ocultează. Acesta este scopul pe care-1 are în vedere manifestarea operei care-i grupează momentele într-o relaţie expresivă, şi devine dificil, prin examenul critic, să separi acest scop de afirmativ, de aparenţa realităţii sensului, într-atît de minuţios încît să se suprapună peste construcţia conceptual-filozofică. Chiar şi atunci cînd arta acuză de monstruozitate esenţa ascunsă care-i provoacă apariţia, această negaţie implică o esenţă non-prezentă, cea a posibilităţii, ce-i serveşte drept criteriu; sensul este inerent şi negaţiei sensului. Faptul că aparenţa i se asociază oridecîte-ori acesta se manifestă în opera de artă îi conferă artei, în întregul ei, tristeţea; ea doare cu atît mai mult, cu cît reuşita coeziunii sugerează în mod impecabil sensul; tristeţea este accentuată de acel „dacă ar fi fost să fie". Ea este umbra eterogenului ascuns în fiecare formă, pe care aceea încearcă să-1 excomunice, umbră a existenţei ca atare. în operele de artă fericite, tristeţea anticipează negaţia sensului din cele dislocate, imagine pe dos a dorinţei. Din operele de artă reiese în chip implicit că lucrul acela există, pe fundalul faptului că, -subiect gramatical fără nume -, el nu există; el nu se poate raporta în chip demonstrativ la nimic din ceea ce există pe lume. In utopia formei proprii, arta se încovoaie sub povara apăsătoare a empiriei, căreia, în calitate de artă, îi întoarce spatele. Altfel, perfecţiunea ei este vană. Aparenţa operelor de artă este înrudită cu progresul integrării, pe care trebuie să şi-o pretindă lor însele şi prin care conţinutul acestora pare unul nemijlocit prezent. Moştenirea teologică a artei constă în secularizarea revelaţiei, ideal şi totodată limită a fiecărei opere. A contamina arta cu revelaţia ar însemna reproducerea în teorie, în mod ireflexiv, a inevitabilului său caracter fetişist. Suprimînd amprenta revelaţiei într-însa, arta ar fi degradată pînă la nivelul de repetiţie indistinctă a ceea ce există. Coerenţa sensului, unitatea, este manifestată de operele de artă pentru că aceasta nu este şi, fiind manifestată, neagă în-Sinele de dragul căruia s-a realizat manifestarea - în ultimă instanţă, arta însăşi. Fiecare artefact lucrează împotriva lui însuşi. Opere dispuse ca un *tour de force,* ca act de echilibristică, revelă un lucru superior artei întregi: realizarea imposibilului. De fapt, imposibilitatea oricărei opere de artă caracterizează şi pe cea mai simplă dintre ele drept *tour de force.* Denigrarea virtuozităţii de

către un Hegel[51], entuziasmat însă de Rossini, atitudine care a supravieţuit pînă la

51 *Cf.* Hegel, *op. cit.*, Partea a treia, pp. 215 şi urm.

ranchiuna faţă de Picasso, face pe plac, camuflat, ideologiei afirmative, ce disimulează caracterul antinomic al artei şi al tuturor produselor sale: operele pe placul ideologiei afirmative sînt şi cele aproape mereu orientate către *topos-ul,* sfidat de respectivul *tour de force,* cum că marea artă ar trebui să fie simplă. Nici cel mai neînsemnat criteriu de productivitate al analizei estetico-tehnice nu descoperă calea prin care o operă de artă devine *tour de force.* Doar la nivelul unei practici artistice ce se situează înafara conceptului uzual de cultură al artei, ideea de *tour de force* se prezintă dezvăluită; este poate motivul simpatiei dintre avangardă şi *music hali* ori *variete,* întîlnire a extremelor împotriva domeniului intermediar, hrănindu-se cu interioritate, al unei arte care, prin caracterul ei cultural, trădează ceea ce arta ar trebui să fie. Arta resimte la modul dureros aparenţa estetică în caracterul principial insolubil al problemelor sale tehnice; la modul cel mai evident în chestiunile reprezentării artistice: ale execuţiei muzicii sau dramelor. A le interpreta corect înseamnă a le formula ca problemă: a dobîndi conştiinţa cerinţelor incompatibile cu care operele îi confruntă pe interpreţii lor în relaţia conţinutului cu apariţia sa. Redarea operelor trebuie să găsească, prin dezvăluirea acelui *tour de force* cuprins în aceste cerinţe, punctul de indiferenţă, unde se ascunde posibilitatea imposibilului, în virtutea antinomiei operelor, redarea lor pe deplin adecvată nu este de fapt posibilă, căci aceasta ar trebui să reprime un moment contradictoriu. Criteriul suprem al interpretării este întrebarea dacă ea reuşeşte, refuzînd o asemenea reprimare, să devină terenul conflictelor ce s-au ascuţit în respectivul *tour de force.* — Operele de artă concepute ca *tour de force* sînt aparenţă deoarece sînt obligate să se prezinte drept ceea ce, în esenţă, nu pot să fie; ele se corectează, evi-denţiindu-şi propria imposibilitate: aceasta este legitimarea elementului de virtuozitate în artă, pe care o estetică obtuză a interiorităţii o dezavuează. în cazul operelor celor mai autentice se poate face dovada unui *tour de force,* al realizării unui irealizabil. Bach, pe care şi-ar fi dorit să şi-1 anexeze doc-trina unei interiorităţi vulgare a artei, a fost un virtuoz în concilierea inconciliabilului. Compoziţiile sale muzicale sînt sinteză a gîndirii basului continuu armonic şi a celei polifonice. Ea s-a introdus fără hiat în logica unui progres armonic, dar acesta, simplu rezultat al execuţiei vocilor, se debarasează de povara sa apăsătoare, eterogenă; tocmai acest fapt conferă operei lui Bach plutirea ei absolut singulară. Cu o rigoare similară se poate prezenta paradoxul unui *tour de force* la Beethoven: faptul că ceva devine din nimic constituie proba esteticeşte vie a celor dinţii paşi din logica hegeliană.

Caracterul de aparenţă al operelor de artă este mijlocit în mod imanent, prin propria sa obiectivitate. Prin fixarea unui text, a unei picturi, a unei muzici, opera există realmente şi simulează pur şi simplu devenirea pe care o înglobează conţinutul ei; chiar şi tensiunile extreme ale unei desfăşurări în timp estetic sînt fictive în măsura în care sînt decise o dată pentru totdeauna şi din capul locului în operă; timpul estetic este realmente indiferent faţă de cel empiric, pe care îl neutralizează. Dar în paradoxul acelui *tour de force* ce consistă în a face posibil imposibilul se ascunde paradoxul estetic ca atare: cum poate fabricarea să provoace apariţia ne-fabricatului; cum poate fi totuşi adevărat ceva ce, în conformitate cu propriul con-cept, este neadevărat? Aceasta nu se poate concepe decît printr-un conţinut ce este diferit de aparenţă; dar nici o operă de artă nu-şi posedă conţinutul altfel decît prin aparenţă, în chiar structura ei proprie. Din acest motiv, nucleul esteticii ar fi salvarea aparenţei, iar dreptul emfatic al artei, legitimitatea adevărului ei, depinde de acea salvare. Aparenţa estetică vrea să salveze ceea ce spiritul activ, care i-a produs şi vehiculele, artefactele, sustrage din sfera pe care o reduce la starea de material pur, ca pentru-Al tul. Doar că, astfel, ceea ce era de salvat

devine el însuşi, astfel, acolo unde nu este produs de spiritul activ, un dominat; salvarea prin aparenţă este ea însăşi aparentă, iar opera de artă îşi asumă această neputinţă prin chiar caracterul ei de aparenţă. Aparenţa nu este *characte-ristica formalis*, ci una materială a operelor de artă, amprenta mutilării, pe care ele ar dori s-o revoce. Doar în măsura în care conţinutul lor este cu adevărat nonmetaforic, arta, ca fabricată, se debarasează de aparenţa produsă de fabricare. Dimpotrivă, dacă, datorită tendinţei spre imitaţie, se comportă ca şi cum ar fi ceea ce pare, se transformă în înşelătoria lui *trompe-l'oeil*, victimă a chiar momentului pe care a dorit să-1 camufleze; pe . aceasta se bazează ceea ce s-a numit cîndva obiectivitate. Idealul ei ar fi ca opera de artă, fără a dori să pară prin nici

una din trăsăturile ei altceva decît este, să fie în sine structurată în aşa fel încît, potenţial, modul în care ea apare să se confunde cu ceea ce vrea să fie. Poate că, prin fiinţarea în-formă, nu prin iluzie şi nici prin forţarea vană de către opera de artă a constrîngerilor caracterului ei de aparenţă, aceasta n-ar mai avea ultimul cuvînt. Dar chiar şi obiectivarea operelor de artă nu se poate desprinde de vălul aparenţei. Atîta vreme cît forma acestora nu este identică pur şi simplu cu adecvarea la scopurile practice, ele rămîn, inclusiv acolo unde structura lor nu vrea să pară nimic, nu mai puţin aparenţe faţă cu realitatea de care diferă prin simpla lor definiţie ca opere de artă. Odată lichidate momentele aparenţei ce le sînt inerente, avantajul rămîne de partea aparenţei emanînd din propria lor existenţă, care, prin integrarea ei, se concentrează într-un în-Sine, ceea ce operele, în calitatea lor de produse instituite, nu sînt. Nu ar mai fi indicat, de pildă, să se pornească de la o formă prestabilită, ci, din contra, s-ar recomanda renunţarea la formula retorică, la ornament, la resturile unor forme generale; opera de artă ar trebui să se organizeze pornind de la bază. Nimic însă nu mai garantează operei de artă, după ce mişcarea sa imanentă a dinamitat formele generale, că va mai ajunge să se desăvirşească şi că ale sale *membra disiecta* se vor mai recompune vreodată. Faptul a constrîns procedurile artistice să preformeze în spatele culiselor — termenul teatral se potriveşte - toate momentele parţiale, în aşa fel încît ele să devină apte pentru tranziţia către totalitate, tranziţie refuzată altfel de contingenţa detaliilor, considerată în absolut, după lichidarea ordinii prealabile. în acest mod, aparenţa îşi anexează proprii inamici juraţi. Este deşteptată iluzia cum că aceasta n-ar fi iluzie; că ceea ce este difuz, ceea ce este aici străin de Eu şi totalitatea instituită se armonizează *a priori*, în timp ce armonia este la rîndul ei organizată în chip artificial; că, în puritatea sa, procesul ce se desfăşoară de la bază spre vîrf este prezentat ca împlinit, deşi subzistă în el vechea determinare impusă de la vîrf în jos, imposibil de separat de determinarea spirituală a operelor de artă. In chip tradiţional, caracterul de aparenţă al operelor de artă este raportat la momentul lor sensibil, mai ales în formularea hegeliană a apariţiei sensibile a Ideii. Această viziune asupra aparenţei se găseşte în descendenţa celei tradiţionale, a lui Platon şi Aristotel, asupra aparenţei lumii sensibile pe de o parte, şi a esenţei, sau spiritului pur ca fiinţă adevărată, pe de altă parte. Aparenţa operelor de artă îşi are însă originea în esenţa lor spirituală. Spiritului însuşi, ca unul ce a fost separat de alte-ritatea sa, ce se emancipează de aceasta şi este insesizabil în pentru-Sinele său, îi aparţine ceva aparent; spiritul, x^pis" al corporalului, consistă în erijarea în Fiind a unui Nefiind, a unei abstracţii; este momentul de adevăr al nominalismului. Arta face dovada caracterului aparent al spiritului ca esenţă *sui generis*, considerînd la modul literal pretenţia spiritului de a fi Fiind şi prezentîndu-1 ca atare. Această pretenţie, mai mult decît imitaţia lumii sensibile prin sensibilitatea estetică, la care arta a învăţat să renunţe, o împinge către aparenţă. Spiritul nu este însă doar aparenţă, ci şi adevăr, el nu este doar nălucă a unui Fiind-în-Sine, ci şi totodată negaţie a oricărui fals Fiind-în-Sine. Momentul Nefiindului şi al negativităţii sale penetrează în operele de artă, care, de fapt, nu transformă nemijlocit spiritul în obiect sensibil, fixîndu-1, ci devin ele însele spirit prin chiar relaţia reciprocă dintre elementele lor sensibile. De aceea

caracterul de aparenţă al artei este şi *methexis-ul* său la adevăr. Refugiul în contingenţă a multe din manifestările artistice de astăzi ar putea fi explicat ca răspuns disperat la ubicuitatea aparenţei: contingentul ar urma să se identifice cu totalitatea, dincolo de minciuna unei armonii prestabilite. Cu toate acestea, opera de artă se lasă astfel în voia unei legităţi oarbe, ce nu se distinge, pe de altă parte, de totala sa determinare de la vîrf, întregul fiind livrat contingenţei, iar dialectica detaliului şi întregului devalorizată în aparenţă: în măsura în care de aici nu poate rezulta întregul. Absenţa desăvîrşită a aparenţei regresează în lege haotică, unde întîmplarea şi necesitatea îşi reîmprospătează funesta lor conspiraţie. Arta n-are nici o putere asupra aparenţei, suprimînd-o. Caracterul de aparenţă al operelor de artă conduce la contradicţia dintre cunoaşterea lor şi conceptul de cunoaştere al raţiunii pure kantiene. Ele sînt aparenţă prin aceea că îşi expun interiorul, spiritul, spre exterior, fiind recunoscute în măsura în care, în opoziţie cu interdicţia formulată în capitolul despre amfibolie, li se recunoaşte interiorul. In critica lui Kant la adresa facultăţii de judecare estetică, ce se prezintă ca fiind atît de subiectivă, încît nici nu se pomeneşte de vreun interior al obiec-

tului estetic, acesta este totuşi presupus în chip virtual în conceptul de teleologie. Kant subordonează operele de artă ideii unei finalităţi în sine, imanente, în loc să lase unitatea lor doar în seama sintezei subiective a celui ce întreprinde actul cunoaşterii. Experienţa artistică, ca experienţă a unei finalităţi, se desparte de simpla structurare categorială a haosului de către subiect. Metoda lui Hegel, ce consistă în a se lăsa în seama naturii obiectelor estetice şi a face abstracţie de efectele lor subiective considerate drept contingente, pune la încercare teza kantiană: teleologia obiectivă devine canon al experienţei estetice. Primatul obiectului în artă şi cunoaşterea operelor ei din interior reprezintă două aspecte ale aceleiaşi stări de lucruri. Conform distincţiei tradiţionale între obiect şi fenomen, operele de artă îşi au locul, în virtutea tendinţei lor contrare obiectualităţii, şi îndeosebi, în definitiv, reificării proprii, printre fenomene. Dar la ele fenomenul este unul al esenţei, neindiferent în raport cu ea; fenomenul însuşi ţine, în cazul lor, de domeniul esenţei. Ele sînt, de fapt, caracterizate de teza prin care, după Hegel, realismul şi nominalismul se mijlocesc reciproc: esenţa lor trebuie să apară, apariţia lor este esenţială, niciuna nu este pentru-Altul, ci propria determinare imanentă. Ca urmare niciuna, indiferent de ceea ce gîndeşte creatorul său, nu este alcătuită în funcţie de un contemplator, nici măcar de un subiect perceptor transcendental; nici o operă de artă nu poate fi descrisă şi explicată prin categoriile comunicării. Operele de artă sînt aparente prin faptul că se străduie să stimuleze devenirea într-o existenţă secundă, modificată, a ceea ce ele însele nu pot fi; fenomen, deoarece acel Nefiind din ele, de dragul căruia ele există, accede datorită realizării estetice la o existenţă anume, chiar dacă una fracturată. Identitatea dintre esenţă şi fenomen este însă în artă la fel de puţin accesibilă ca şi cunoaşterea realului. Esenţa ce se metamorfozează în aparenţă şi o marchează este cea care o şi determină să explodeze; ceea ce apare, prin definiţia sa ca lucru-ce-apare, este nu mai puţin camuflaj pentru lucrul-ce-apare. Conceptul estetic de armonie şi toate categoriile dimprejurul său au dorit să nege acest fapt. Ele au sperat la un compromis între esenţă şi fenomen ca rezultat al cumpătării; o indică termeni din uzul mai vechi şi mai degajat al limbii precum „abilitatea artistului". Armonia estetică n-a fost nicicînd realizată, dar constituie şlefuire şi echilibru; în străfundurile a tot ceea ce poate fi numit în artă, pe drept cuvînt, drept armonios, supravieţuieşte disperarea şi contradictoriul[52]. In operele de artă, în concordanţă cu constituţia lor, tot ce este eterogen în raport cu forma lor urmează să se dizolve, deşi ele sînt forme doar în relaţie cu ceea ce şi-ar dori să facă nevăzut. Ele împiedică prin propriul lor *a priori* ceea ce se străduie să apară în ele. Acestea trebuie să-1 ascundă, fapt căruia ideea adevărului lor i se opune pînă într-acolo încît se lipsesc de armonie. Fără amintirea contradicţiei şi non-identităţii, armonia ar fi esteticeşte irelevantă, tot aşa cum, conform viziunii din scrierile lui Hegel despre diferenţă, identitatea nu poate fi concepută ca atare decît în raport cu un non-identic. Cu

cît operele de artă se cufundă în ideea armoniei, a esenței ce apare, cu atît mai puțin au ele de cîştigat din ea. Atunci cînd gesturile antiarmonice ale lui Michelangelo, ale bătrînului Rembrandt, ale ultimului Beethoven sînt deduse nu din suferințele evoluției lor subiective, ci din chiar dinamica noțiunii de armonie, şi, în fond, din insuficiența ei, generalizarea pornind de la fenomene extrem de divergente nu reprezintă, din punctul de vedere al filozofiei istoriei, o eroare. Disonanța este adevărul armoniei. La rigoare, aceasta din urmă se revelă, în conformitate cu propriul criteriu, ca fiind inaccesibilă. Deziderătele ei se consideră împlinite doar atunci cînd această inaccesibilitate apare ca o parte a esenței; precum în aşa-numitul stil tîrziu al artiştilor importanți. El are, mult dincolo de opera individuală, forța exemplului suspensiei istorice a armoniei estetice în ansamblul ei. Refuzul idealului clasicist nu constituie o schimbare de stil şi nici a unui pretins sentiment al existenței, ci el provine din coeficientul de divergență al armoniei, ce reprezintă conciliat în carne şi oase ceea ce nu este astfel, păcătuind prin aceasta față de propriul postulat al esenței-ce-apare, către care tinde însuşi idealul armoniei. Emanciparea de acesta constituie o dezvoltare a conținutului de adevăr al artei.
Rebeliunea împotriva aparenței, insatisfacția pe care arta o încearcă față de sine însăşi, este inclusă în ea din timpuri

52 *Cf.* Theodor W. Adorno, „Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie", în: *Neue Rundschau 78* (1967), pp. 586 și urm.

imemoriale, manifestîndu-se intermitent, ca moment al pretenției ei la adevăr. Din faptul că, din totdeauna, arta, oricare i-ar fi materialul, şi-a conservat aspirația spre disonanță, şi că această aspirație a fost reprimată doar de către presiunea afirmativă a societății cu care s-a aliat aparența estetică, reiese acelaşi lucru. Disonanța înseamnă expresie; consonantul, armonicul, doresc s-o elimine îmblînzind-o. Expresia şi aparența se află din capul locului în antiteză. Dacă expresia nu se lasă reprezentată decît ca una a suferinței - bucuria s-a arătat rebelă față de orice expresivitate, poate pentru că nu există încă în realitate, iar fericirea ar fi inexpresivă -, arta dispune prin expresie, în chip imanent, de momentul prin care, constituent al său, ea se apără de imanența legii formale. Expresia artei se comportă mimetic, tot aşa cum expresia ființelor vii este cea a durerii. Trăsăturile expresiei, gravate în operele de artă, fără de care acestea ar fi trunchiate, constituie linii de demarcație față de aparență. Dar pentru că, opere de artă fiind, ele rămîn aparență, conflictul dintre aceasta, între formă în sens larg, şi expresie rămîne netranşat şi fluctuează pe parcursul istoriei. Comportamentul mimetic, o luare de poziție față de realitate dincolo de opoziția imobilă dintre subiect şi obiect, este acaparat de aparență, de la tabu-ul mimetic încoace, prin intermediul artei ca organ al mimesis-ului, şi devine, ca un complement al autonomiei formei, chiar suportul său. Evoluția artei este cea a unui *quid pro quo:* expresia, prin care experiența non-estetică penetrează operele pînă în străfunduri, devine imagine originară a fictivului în artă, ca şi cum tocmai acolo unde este mai permeabilă la experiența reală, cultura ar veghea la modul cel mai riguros ca frontiera să nu fie încălcată. Valorile expresive ale operelor de artă încetează să fie nemijlocit cele ale viului. Fracturate şi metamorfozate, ele devin expresie a lucrului însuşi: termenul de *musica ficta* este mărturia cea mai timpurie în acest sens. Acel *quid pro quo* nu neutralizează doar mime-sis-ul; el este şi consecința lui. Atunci cînd comportamentul mimetic nu imită ceva, ci pe sine însuşi, operele de artă îşi propun şi ele să procedeze la fel. In expresie ele nu imită emoțiile umane, şi cu atît mai puțin pe cele ale autorilor lor; dacă se lasă definite esențialmente în acest mod, cad victime, ca imitații, reificării căreia impulsul mimetic i se opune. In acelaşi timp se împlineşte în expresia artistică judecata istorică asupra mimesis-ului, considerat drept un comportament arhaic: aceea că, practicat nemijlocit, el nu este cunoaştere; că tot ceea ce imită nu se aseamănă cu modelul; că intervenția prin mimesis a eşuat - fapt care îl exilează în arta ce se comportă în chip mimetic, tot aşa cum, prin obiectivarea respectivului impuls, arta respectivă absoarbe critica la adresa acestuia.
In vreme ce rareori s-au formulat îndoieli asupra expresiei ca moment esențial al artei - chiar

şi actuala fobie a expresiei îi confirmă relevanța şi se referă, de fapt, la arta în general -, conceptul său, la fel precum toate conceptele centrale ale esteticii, este rebel față de teoria ce încearcă să-1 definească: ceea ce se opune din punct de vedere calitativ conceptului este dificil de conceptualizat, dar forma în care poate fi ceva gîndit nu este indiferentă la obiectul gîndirii. Din perspectivă istori-co-filozofică, expresia artistică va trebui interpretată ca un compromis. Ea vizează transsubiectivul, este formă a cunoaşterii, care, tot aşa cum a precedat cîndva polaritatea subiect-obiect, nu o recunoaşte ca pe un *definitivum.* Ea este totuşi seculară prin aceea că încearcă să realizeze o asemenea cunoaştere la nivelul polarității, ca act al spiritului pentru-Sine. Expresia estetică este obiectivarea non-obiectivului, în aşa fel încît, prin obiectivarea sa, devine un non-obiectiv secund, ce se exprimă prin artefact, şi nu în calitate de imitație a subiectului. Pe de altă parte, tocmai obiectivarea expresiei, ce coincide cu arta, are nevoie de subiectul care o elaborează şi care valorifică, cum spune burghezul, propriile impulsuri mimetice. Arta este expresivă acolo unde, prin mijlocire subiectivă, dă cuvîntul obiectivului: tristețe, energie, dorință. Expresia este fața tîn-guitoare a operelor. Ele i-o arată aceluia ce răspunde privirii lor, chiar şi acolo unde compun într-o tonalitate veselă sau glorifică acea *vie opportune* a Rococo-ului. Dacă expresia ar fi doar simplă dedublare a sentimentului subiectiv, ea ar rămîne inutilă; se vede şi din zeflemeaua artiştilor la adresa produselor născute din sentiment, dar nu şi din invenție. Modelul său este, mai curînd decît asemenea sentimente, expresia lucrurilor şi situațiilor extraartistice. In ele s-au sedimentat deja şi se exprimă procesele şi funcțiile istorice. Kafka este exemplar în ceea ce priveşte gestul artei şi îşi datorează fascinația pe care

Subiect-obiect şi expresie; expresie: caracter de limbaj

o exercită faptului că remetamorfozează expresia în evenimentul ce, astfel, se încifrează într-însa. El devine însă de două ori enigmatic, deoarece sedimentul, sensul exprimat, este o dată mai mult lipsit de sens, istorie naturală din care nu rezultă nimic, decît că, în neputința sa, poate să exprime acest nimic. Arta nu este imitație decît ca imitație a unei expresii obiective, debarasate de orice psihologie, expresie pe care poate, cîndva, sensibilitatea a sesizat-o în contemplarea lumii şi care nu supraviețuieşte altundeva decît în opere. Prin expresie, arta se închide Fiindului-pentru-Altul, care, lacom, înghite expresia şi se exprimă în sine: este împlinirea sa mimetică. Expresia sa este contrariul expresiei a ceva anume.

Un asemenea mimesis, nu practica artei şi nici caracterul ei expresiv, este idealul acesteia. Dinspre artist se transferă în expresie mimica, care slobozeşte în el conținutul exprimat; dacă respectivul conținut devine conținut sufletesc tangibil al artistului, iar opera de artă copia aceluia, opera degenerează în fotografie mişcată. Resemnarea lui Schubert se plasează nu în pretinsa atmosferă a muzicii sale, nu în ceea ce dînsul simțea, ca şi cum opera ar fi lăsat să se întrevadă ceva din toate acestea, ci în constatarea unui Aşa-stau-lucrurile, pe care aceea o vădeşte o dată cu gestul de abandon: el, gestul, este expresia ei. Substanța acesteia este caracterul de limbaj al artei, diferit în chip fundamental de limbajul ca medium al artei. Se poate specula asupra întrebării dacă cele două limbaje n-ar fi compatibile; efortul prozei de la Joyce încoace de a scoate din circuit limbajul discursiv sau cel puțin de a-1 subordona categoriilor formale pînă la a face construcția lui de nerecunoscut şi-ar găsi astfel o anume explicație: arta nouă se străduie să transforme limbajul comunicativ într-unui mimetic. Datorită caracterului său ambiguu, limbajul este constituent al artei şi concomitent duşmanul ei de moarte. Vazele etrusce din Villa Julia sînt elocvente în cel mai înalt grad şi totodată incomensurabile în raport cu orice limbaj comunicativ. Adevăratul limbaj al artei este cel al muțeniei, iar momentul muțeniei deține în poezie primatul față de cel semnificativ, deloc absent nici în muzică. Ceea ce, în vaze, evocă limbajul, relevă în cel mai bun caz un fel de aici-sînt sau acesta-sînt, ipseitate decupată din interdependența Fiindului cu mult înainte ca s-

o fi făcut gîndirea identificatoare. Astfel că, un rinocer, animal mut, pare să spună: sînt un rinocer. Versul lui Rilke: „căci nu există loc / care să nu te vadă"[53], foarte apreciat de Benjamin, a codificat neîntrecut acel limbaj nesemnificativ al operelor de artă: expresia este privirea operelor de artă. Limbajul lor este în raport cu cel semnificativ mai vechi, dar nevalorificat: ca şi cum operele de artă, modelîndu-se în structura lor după subiect, ar fi repetiție a naşterii şi ivirii acestuia. Ele sînt expresive nu acolo unde subiectul comunică, ci unde vibrează de istoria primitivă a subiectivității, istorie a în-sufletirii; sub orice formă s-ar înfățişa, *tremolo-ul* este, ca surogat al acesteia, insuportabil, în aceasta constă afinitatea operei de artă pentru subiect. Apropierea subzistă, deoarece, în subiect, acea istorie originară supravieţuieşte. în fiecare istorie totul o ia de la capăt. Doar subiectul rămîne să corespundă ca instrument al expresiei, chiar dacă, închipuindu-se nemijlocit, este el însuşi un lucru mijlocit. Chiar şi acolo unde conținutul expresiei se aseamănă cu subiectul, unde emoțiile sînt subiective, ele sînt concomitent impersonale, inserîndu-se în procesul integrării Eului, dar neconfundîndu-se cu ea. Expresia operelor de artă este non-subiectivul în subiect, este mai puțin expresia decît amprenta acestuia; nimic nu este mai expresiv decît ochii animalelor — ai antropoidelor —, ce par în mod obiectiv triste pentru că nu sînt oameni. Transpunînd emoțiile în opere, care în virtutea integrării lor şi le însuşesc ca aparținîndu-le, acestea rămîn în *continuum*-\x\ estetic locțiitoare ale naturii extraeste-tice, dar, ca imitații ale acesteia, se desprind de corporalitate. Această ambivalență este înregistrată de orice experiență estetică genuină, şi în chip incomparabil în descripția kantiană a sentimentului Sublimului considerat ca un freamăt în sine, situat între natură şi libertate. Asemenea modificare este, dincolo de orice reflecție asupra planului spiritual, actul constitutiv al spiritualizării în întreaga artă. Arta mai nouă nu face decît să-1 dezvolte, dar el există deja în modificarea mimesis-ului prin operă, dacă nu cumva se produce prin mimesis-ul însuşi ca formă primară, oarecum fiziologică, a spi-

53 Rainer Măria Rilke, *Sămtliche Werke,* ed. E. Zinn, voi. 1, Wiesbaden 1955, p. 557 („Archaischer Torso Apollos").

ritului. Modificarea îşi are partea sa de vină pentru esența afirmativă a artei, deoarece, prin imaginație, ea calmează durerea, tot aşa cum, prin totalitatea spirituală în care aceasta se disipează, o face aptă pentru a fi dominată, lăsînd-o în realitate intactă.

Oricît de marcată şi intensificată a fost arta de către alienarea universală, faptul că totul trece la ea prin spirit şi este umanizat fără violență o alienează mai puțin decît orice. Ea oscilează între ideologie şi ceea ce Hegel atribuia domeniului autentic al spiritului, adevărul certitudinii de sine însuşi. Chiar dacă spiritul continuă să-şi exercite dominația în artă, el se eliberează în obiectivarea sa de scopurile-i dominatoare. Creînd un *continuum* pe de-a întregul spirit, operele estetice devin aparență a în-Sinelui blocat, în realitatea căruia s-ar împlini şi satisface intențiile subiectului. Arta corectează cunoaşterea conceptuală deoarece, separată, ea realizează ceea ce aceea aşteaptă în van de la relația abstractă subiect-obiect: ca travaliul subiectiv să facă să apară lucrul obiectiv. Ea nu amînă la modul indefinit această realizare. O pretinde din partea propriei naturi finite, cu preţul caracterului său de aparență. Prin spiritualizare, dominare radicală a naturii şi a sa proprie, ea corectează dominarea naturii ca dominare a Altului. Ceea ce, în raport cu subiectul, se instaurează în opera de artă ca element permanent, ca fetiş rudimentar străin ei, chezăşuieşte non-alienatul; ceea ce însă se comportă în lume ca rămăşiță a unei naturi non-identice devine materialul dominării naturii şi vehicul al dominației sociale, fiind supus cu atît mai mult alienării. Expresia prin care natura penetrează arta la modul cel mai profund constituie totodată aspectul ei non-literal, *memento* a ceea ce expresia însăşi nu este şi totuşi s-a concretizat, nu altfel decît prin propriul Cum.

Mijlocirea expresiei operelor de artă prin spiritualizarea lor, limpede pentru exponenții cei

mai importanți ai Expresionismului în perioada sa inițială, implică critica acelui dualism grosier al formei şi expresiei, după care se orientează, ca şi estetica tradițională, conştiința unor artişti autentici[54]. Nu se

54 *Cf.* Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinen Ubergangs,* Viena 1968, p. 36.

poate spune că respectiva dihotomie este lipsită de orice fundament. Preponderența expresiei pe de o parte, a aspectului formal pe de alta, nu se prea lasă negate în arta mai veche, ce oferă emoțiilor un adăpost solid. Cu toate acestea, ambele momente sînt în chip intim reciproc mijlocite. Acolo unde operele nu sînt complet structurate, deci sînt neformate, ele îşi pierd tocmai expresivitatea de dragul căreia se dispensează de travaliul şi de disciplina formei; iar forma pretins pură, ce neagă expresia, scîrțîie din încheieturi. Expresia este un fenomen de interferență, funcție concomitent de ordin tehnic-procedural şi mimetic. La rîndul său, mimesis-ul este evocat de către densitatea procedeului tehnic, a cărui raționalitate imanentă pare însă a se opune expresiei. Constrîngerea pe care o exercită opere integral structurate este echivalentă cu elocvența lor, cu capacitatea lor de a spune ceva, şi nu reprezintă un simplu efect sugestiv; dealtfel sugestia este şi dînsa înrudită cu procesele mimetice. Acest fapt conduce către un paradox subiectiv al artei: producerea a ceva orb - expresia -pornind de la reflectare —prin formă; nu raționalizare a lucrului orb, ci mai întîi producerea sa estetică; „fabricarea unor lucruri, despre care nu ştim ce sînt". Această situație, agravată astăzi pînă la conflict, are o lungă preistorie. Vorbind despre reziduurile absurdului, despre incomensurabilul din fiecare producție artistică, Goethe a ajuns să atingă problematica modernă a conştientului şi inconştientului; deasemenea şi perspectiva faptului că sfera artei, pe care conştiința o îngrădeşte ca domeniu al inconştientului, va deveni acel *spleen,* considerat de la Baudelaire încolo, în cel de-al doilea romantism, ca rezervație implantată în raționalitate şi pasibilă, virtual, să se suprime prin ea însăşi. O asemenea referință nu elimină însă arta: cine încearcă să extragă de aici argumente împotriva modernității rămîne în mod mecanic prizonier al dualismului formei şi expresiei. Ceea ce, pentru teoreticieni, nu reprezintă decît contradicție logică, este un lucru familiar artiştilor şi se desfăşoară în travaliul acestora: dispunerea de momentul mimetic, fapt ce invocă, distruge şi salvează caracterul nearbitrar al aceluia. Arbitrariul în nearbitrar constituie elementul vital al artei, iar forța de a-1 promova un criteriu de bază al aptitudinii artistice, dincolo de fatalitatea unei asemenea dinamici. Artiştii recunosc în respectiva aptitudine propriul

lor sentiment al formei. Ea reprezintă categoria mijlocitoare pentru problema pusă de Kant cu privire la modul în care arta, pentru dînsul pur non-conceptuală, poate totuşi antrena acel moment de universalitate şi necesitate pe care criticismul nu-1 rezervă decît cunoaşterii discursive. Sentimentul formei este reflectarea concomitent oarbă şi necesară a obiectului în sine, căreia acesta trebuie să i se abandoneze; obiectivitatea sieşi opacă, ce revine aptitudinii mimetice subiective, care se întăreşte la rîndul său prin contrariul ei, construcția rațională. Orbirea sentimentului formei corespunde necesității în obiect, în iraționalitatea elementului expresiv, arta găseşte scopul întregii raționalități estetice. în contra oricărei ordini decretate, ea are a se debarasa atît de implacabila necesitate naturală, cît şi de contingența haotică. Hazardului, prin care necesitatea în artă devine conştientă de momentul ei fictiv, aceasta nu-i acordă ceea ce i se cuvine, căci îşi încorporează intenționat, în chip fictiv, elementul contingent, pentru a-şi dilua astfel mijlocirile subiective. îl repune în drepturi mai curînd atunci cînd, în obscuritate, tatonează calea propriei necesități. Cu cît o urmează mai fidel, cu atît mai puțin îşi este ea sieşi transparentă. Devine obscură. Procesul ei imanent are ceva din orbecăiala fîntînarilor în căutare de izvoare subterane. A merge pe urma forței lor de atracție este mimesis ca împlinire a obiectivității; scriiturile automate, precum cea a lui Schonberg în *Erwartung,* se lasă inspirate de propria lor utopie, dar se lovesc curînd de faptul că tensiunea dintre expresie şi obiectivare nu se echilibrează în identitate. Nu există o linie mediană între autocenzura trebuinței expresive şi dispoziția concesivă a construcției. Obiectivarea trece prin

extreme. Trebuința expresivă nedomolită nici de gust şi nici de rațiunea artistică converge către obiectivitatea rațională în stare pură. Pe de altă parte, acelei facultăți a operelor de artă de a se gîndi pe sine, *noesis noeseos*, nu i se poate pune stavilă prin nici un soi de iraționalitate decretată. Raționalitatea estetică trebuie să se lanseze cu ochii închişi în operația structurării, în loc s-o controleze de la distanță, ca reflecție asupra operei. Faptul că operele de artă sînt inteligente sau stupide nu ține de ideile pe care un autor şi le face despre ele, ci de procedurile lor tehnice. Arta lui Beckett, impermeabilă la această raționalitate de suprafață, emană constant o asemenea rațiune imanentă a obiectivității, ceea ce nu reprezintă însă o prerogativă a modernității, căci o putem descifra la fel de bine în abrevierile lui Beethoven în faza sa tîrzie, în renunțarea la elementele superflue, aşadar iraționale. Invers, opere de artă minore, precum muzica zgomotoasă, emană o prostie imanentă, împotriva căreia reacționează polemic tocmai idealul emancipării în arta modernă. Aporia *mimesis-ului* şi a construcției devine în operele de artă necesitate de a unifica radicalismul cu ponderația, dincolo de orice ipoteze de sprijin imaginate la modul apocrif.
Dar ponderația nu ne scoate din aporie. Din unghi istoric, una din rădăcinile revoltei împotriva aparenței este alergia la expresie; aici intervin, dacă ele există cumva în artă, raportările de generație. Expresionismul a devenit un fel de imagine paternă. S-a putut verifica pe cale empirică faptul că indivizii neliberi, convenționali şi agresiv-reacționari tind a respinge acea *„intraception"*, reflecția în orice formă asupra sinelui, şi o dată cu ea şi expresia ca atare, socotită ca fiind excesiv de umană. Tot dînşii investesc, pe fundalul unei înstrăinări globale față de artă, o ranchiună specială împotriva modernității. Psihologic, ei ascultă de mecanismele de apărare prin care un Eu prea puțin instruit refuză tot ceea ce poate zgudui greoaia sa capacitate funcțională şi, mai cu seamă, îi poate prejudicia narcisismul. Este vorba de o *„into-lerance of ambiguity"*, intoleranță la ambivalență, la ceea ce refuză să se supună fără crîcnire; finalmente la ceea ce este deschis, la ceea ce nu este în prealabil decis de vreo instanță, la experiența însăşi. îndărătul tabu-ului mimetic se ascunde cel sexual: tot ce-i umed este interzis, arta devine igienică. Unele dintre direcțiile ei se identifică astfel cu vînătoarea de vrăjitoare împotriva expresiei. Antipsihologismul modernității îşi schimbă funcția. Cîndva prerogativă a avangardei, ce se revoltase împotriva *Jugendstil-ului* ca şi împotriva realismului interiorității, el a fost între timp socializat şi pus în serviciul ordinii existente. Categoria interiorității provine, în conformitate cu teza lui Max Weber, din protestantism, care a plasat credința deasupra operelor. în timp ce, încă la Kant, interioritatea semnifica şi protestul împotriva ordinii impuse heteronom subiecților, ea s-a asociat de la bun început cu indiferența față de această ordine, cu dispoziția de a o lăsa aşa

cum este şi de a i se supune. Fapt conform cu originea interiorității în procesul de producție: ea ar fi urmat să cultive un tip antropologic, care, din datorie şi aproape voluntar, prestează munca salariată de care are nevoie noul mod de producție şi la care îl obligă relațiile sociale de producție. Drept consecință a neputinței crescînde a subiectului Fiind-pentru-Sine, interioritatea s-a transformat totalmente în ideologie, iluzie a unui regat al interiorității, unde majoritatea silențioasă îşi poate imagina că va avea parte de ceea ce societatea îi refuză; interioritatea devine astfel tot mai fantomatică şi mai lipsită de conținut. Arta şi-ar dori să pună capăt compromisului. Momentul interiorizării nu poate fi însă cîtuşi de puțin detaşat de ea. Benjamin a spus odată că nici că-i pasă de interioritate. îl viza prin aceasta pe Kierkegaard şi „filozofia interiorității" atribuită aceluia, al cărei nume l-ar fi contrariat pe teolog tot atît cît şi termenul de ontologie. Benjamin se referea la subiectivitatea abstractă, ce încearcă, neputincioasă, să se erijeze în substanță. Dar propoziția sa este la fel de puțin adevărată ca şi subiectul abstract. Spiritul - inclusiv cel al lui Benjamin însuşi - trebuie să intre în sine, pentru a putea să nege în-Sinele. în sfera esteticului se poate demonstra aceasta prin contradicția

dintre Beethoven şi jazz, contradicţie la care anumite urechi de muzicieni încep să fie surde. Beethoven reprezintă într-o versiune modificată, dar totuşi definibilă ca atare, experienţa deplină a vieţii exterioare reproducîndu-se în interior, tot aşa cum timpul, medium al muzicii, este sensul ei intim; aşa-zisa *popular music,* în toate variantele sale, se plasează înafara oricărei asemenea sublimări, stimul somatic şi totodată, în raport cu autonomia estetică, regresivă. Şi interioritatea participă la dialectică, deşi altfel decît la Kierkegaard. Lichidarea ei nu înseamnă ascensiunea tipului uman vindecat de ideologie, ci tocmai a aceluia care n-a reuşit încă nici să parvină la propriul Eu; acela pentru care David Riesman a găsit formula de *„outer-directed".* Categoria interiorităţii în artă se înfăţişează, în consecinţă, în reflexe conciliante. Acuzaţia de erezie formulată, de pildă, la adresa unor opere radical expresive ca exces al unui pretins romantism tîrziu s-a transformat realmente în pălăvrăgeala celor ce visează la restauraţia Vechiului. Abandonul estetic al Sinelui în favoarea obiectului, a operei de artă, nu pretinde un Eu slab, adaptabil, ci unul puternic. Doar Eul autonom se poate manifesta critic faţă de sine însuşi, capabil fiind să-şi forţeze sfiala garnisită cu iluzii. Lucru de neimaginat, atîta vreme cit momentul mimetic este reprimat din exterior de către un Supraeu estetic exteriorizat, în loc, în tensiunea faţă de opusul său, să dispară în obiectivare, conservîndu-se. Cu toate acestea, aparenţa se manifestă în expresie la modul cel mai flagrant, deoarece aceea se prezintă ca non-aparentă şi se subsumează totuşi aparenţei estetice; marea critică s-a lăsat chiar inflamată de expresia considerată drept cabotinism. Tabu-ul mimetic, parte fundamentală a ontologiei burgheze, s-a proiectat în lumea administrată şi asupra zonei rezervate aici, din spirit de toleranţă, mimesis-ului, identificînd la modul salutar minciuna nemijlocirii umane. Această alergie serveşte însă, între altele, urii împotriva subiectului, fără de care nici o critică a lumii mărfurilor n-ar fi semnificativă. Negarea sa este una abstractă. Desigur că subiectul, care, în schimb, se pune în scenă cu atît mai mult cu cît devine mai neputincios şi mai funcţional, este deja, în expresie, falsă conştiinţă, prin aceea că simulează, exprimîndu-se, o relevanţă ce i-a fost retrasă. Dar emanciparea societăţii faţă de preponderenţa relaţiilor ei de producţie are drept ţel construcţia reală a subiectului, pe care aceste relaţii au împiedicat-o pînă atunci, iar expresia nu este doar *hybris* al subiectului, ci plîngere a eşecului său în calitate de cod al potenţialităţii sale. Fără îndoială că alergia faţă de expresie îşi are legitimarea profundă în faptul că, în expresie, înainte de orice aranjament estetic, există ceva ce tinde către minciună. Expresia este *apriori* o imitaţie. încrederea latentă sălăşluind în expresie, aceea că, o dată articulată ori vociferată, totul va fi mai bine, este iluzorie, rudiment al magiei, credinţă în ceea ce Freud numea, polemic, „atotputernicia gîndului". Dar expresia nu rămîne totalmente sub influenţa magiei. Faptul că ea este verbalizată, că prin aceasta se cîştigâ o anumită distanţă faţă de nemijlocirea captivă a suferinţei, o transformă, tot aşa cum şi urletul atenuează durerea insuportabilă. Expresia obiectivată pe deplin în limbaj persistă, ecoul a ceea ce odată s-a spus nu dispare cu totul, nici Răul şi nici Binele, nici sloganul soluţiei finale şi nici speranţa concilierii. Ceea ce accede pînă la limbaj se înglobează în mişcarea unui element uman, care nu este încă, şi care, în virtutea neputinţei sale ce-1 con-

strînge la limbaj, devine activ. Subiectul, tatonînd îndărătul propriei reificări, o limitează prin rudimentul mimetic, reprezentant al unei vieţi nemutilate în mijlocul celei mutilate, care a făcut din subiect o ideologie. Caracterul inextricabil al celor două momente circumscrie aporia expresiei artistice. în general, nu este potrivit să judeci dacă acela care face *tabula rasa* din întreaga expresie este purtătorul de cuvînt al conştiinţei reificate sau expresia inexpresivă şi mută care o denunţă. Arta autentică ştie ce înseamnă expresia inexpresivului, plînsul fără de lacrimi. In schimb, pura extirpare neo-obiectivistă a expresiei se inserează în procesul adaptării universale şi subordonează arta antifuncţională unui principiu ce s-ar putea întemeia

doar prin funcționalitate. Acest tip de reacție nu recunoaşte non-metaforicul, non-ornamentalul în expresie; cu cît operele de artă se deschid mai sincer către aceasta, cu atît mai mult devin ele protocoale ale expresiei, orientînd obiectivitatea către interior. Cel puțin un lucru este evident la operele de artă concomitent ostile expresiei şi lor înşile, ca de exemplu la Mondrian, opere matematizate în demersul explicației pozitive, anume faptul că n-au decis procesul intentat expresiei. Dacă subiectul are deja interdicție de a se exprima nemijlocit, el ar urma totuşi - conform ideii modernității, ce nu se sprijină pe construcția absolută - s-o facă prin intermediul lucrurilor, al structurii lor alienate şi mutilate.
Estetica nu trebuie să înțeleagă operele de artă ca pe obiecte ale hermeneuticii; de înțeles ar fi, la stadiul actual, ininte-ligibilitatea lor. Ceea ce s-a putut vinde ca un clişeu şi, fără să opună rezistență, s-a livrat sloganului, trebuie recuperat dintr-o teorie care s-ar concentra asupra adevărului clişeului. Acesta nu poate fi separat de contrapunctul operelor de artă, anume de spiritualizarea lor; el este, după cum spune Hegel, eterul ei, spiritul însuşi în omniprezența sa, nu o intenție a enigmei. Căci în calitate de negare a spiritului stăpînitor asupra naturii, spiritul operelor de artă nu se revelă ca spirit. El se iluminează în opusul său, în materialitate. în nici un caz el nu devine cel mai manifest în operele de artă cele mai spiritualizate. Momentul salvator al artei se află în actul prin care spiritul se abandonează în materie. Nu prin reversiune îi este ea fidelă frisonului. Mai curînd, ea este moştenitoarea lui. Spiritul operelor de artă produce frisonul prin înstrăinarea sa înspre lucruri. Prin aceasta, arta participă la evenimentul istoric real, conform legii luminării, după care ceea ce odată aducea a realitate migrează, datorită conştiinței de sine a geniului, în imaginație şi supraviețuieşte într-însa în măsura în care devine conştient de propria irealitate. Traseul istoric al artei ca spiritualizare este unul al criticii mitului ca şi unul al salvgardării acestuia: ceea ce imaginația evocă, este potențat în posibilitatea sa tocmai de către aceasta. O atare dublă mişcare a spiritului în artă descrie mai curînd „protoistoria" artei localizată în concept, decît istoria ei empirică. Mişcarea necontenită a spiritului înspre ceea ce i-a fost luat mărturiseşte în artă despre ceea ee s-a pierdut la origine.
Mimesis-ul în artă este elementul pre-spiritual, contrariul spiritului şi, totuşi, cauza producerii lui. Spiritul a devenit în operele de artă principiu de construcție, dar el nu îşi atinge *telos-ul* decît ridicîndu-se din ceea ce aşteaptă să fie construit, din impulsurile mimetice, dacă li se integrează acestora în loc de a li se impune în mod autoritar. Forma nu obiectivizează impulsurile diferite decît dacă le urmează acolo unde ele conduc de la sine. Doar astfel opera de artă poate contribui la conciliere. Raționalitatea operelor de artă nu devine spirit decît dacă dispare în ceea ce îi este diametral opus. Divergența dintre construit şi mimetic, pe care nici o operă de artă n-o poate aplana - şi care este, într-un fel, păcatul originar al spiritului estetic -, îşi găseşte corelativul în elementul neroziei şi clovneriei, pe care chiar şi cele mai importante opere îl poartă în sine şi a cărui prezentare nedisimulată face parte din semnificația lor. Neajunsul Clasicismului, de orice tipic ar fi el, vine din faptul că acest Clasicism reprimă acel moment mimetic. Arta trebuie să fie precaută față de astfel de situații. Prin spiritualizarea sa în numele maturității, nerozia nu poate decît să fie accentuată şi mai izbitor. Cu cît structura sa proprie se apropie mai mult prin coerență de o structură logică, cu atît diferența de logicitate față de logicitatea care guvernează în exterior devine mai manifestă, devine o parodie a acesteia din urmă; cu cît opera de artă este mai rațională în ce priveşte constituția sa formală, cu atît mai neroadă după măsura rațiunii

Mimeticul şi nerozia; *cui bono*

exterioare. Nerozia ei este totuşi şi o formă de judecată asupra acelei raționalități, asupra faptului că în practica socială raționalitatea îşi devine propriul scop şi, astfel, trece în irațional, în nebunie, confundîndu-se cu mijloacele aservite scopurilor. Nerozia artei, realizată mai bine de neinspirați decît de cei ce trăiesc naiv în ea, şi prostia raționalității absolutizate se denunță

una pe alta. In rest, mai are noroc în felul nerodului şi cel ce, nefiind împins de sex - considerat de domeniul conservării de sine -, poate să-1 arate cu degetul ca pe nerod. Nerozia este reziduul mimetic în artă, prețul etanşării ei. Filistinul are întotdeauna în confruntarea cu nerozia artei o ruşinoasă porție de dreptate de partea sa. Acel moment, un reziduu insondabil străin formei, barbar, devine indezirabil în artă, atît timp cît aceasta nu-1 reflectează prin formal. Dacă el rămîne la nivelul copilărescului şi se lasă tratat ca atare, atunci nu mai e chip să fie întors de la *fun-nl* calculat al industriei culturale. Arta implică în conceptul ei kitsch-ul alături de aspectul social în conformitate cu care ea, considerată a sublima acel moment, presupune privilegiul educațional şi raportul de clasă; în contrapartidă, ea riscă pedeapsa /un-ului. Cu toate acestea, momentele de nerozie ale operelor de artă se află în imediata vecinătate a straturilor artistice neintenționale şi, prin aceasta, în opere majore, chiar a enigmei lor. Subiecte futile precum cel al *Flautului fermecat* sau cel din *Freischutz* au, datorită medierii prin muzică, mai mult conținut de adevăr decît *Inelul Nibelungilor,* care se deschide universalului cu seriozitate afectată. în elementul de clovnerie arta îşi aminteşte sieşi, consolator, de preexistenta ei în primordialul animal. Primatele din grădina zoologică realizează în grup un act similar celui clovnesc. Complicitatea copiilor cu clovnii este tot una cu înțelegerea acordată artei, de care adulții încearcă să-i dezvețe, în nu mai mică măsură decît animalelor. Eradicarea atavismului nu i-a reuşit speciei umane în aşa măsură, încît să nu-1 poată recunoaşte spontan şi să tresalte de bucurie la recunoaşterea lui; limba copiilor şi cea a animalelor par a fi una. Prin atavismul clovnilor se iluminează antropomorfismul primatelor. Configurația animal/nerod/clovn ține de fundamentele artei.

Dacă, în calitate de obiect, orice operă de artă care neagă lumea obiectelor devine *a priori* neajutorată în momentul în care trebuie să se legitimeze în fața acelei lumi, atunci opera de artă nu poate refuza să ofere, de dragul apriorismului, acea legitimare. Ii cade greu să se mire de caracterul enigmatic al artei individului pentru care arta este substanța propriei experiențe, şi nu o încîntare ca pentru profan, ori o stare de excepție ca pentru inițiat. Dar acea substanță îi cere să se asigure de momentele artistice şi să nu cedeze acolo unde experiența artei o destabilizează pe aceasta din urmă. Ceva similar se petrece CIL cel ce face experiența operelor de artă în medii ori contexte culturale, cărora operele de artă în sine le sînt străine sau incomensurabile. Ele se expun atunci probei prin *cui bono,* de care nu le protejează decît acoperişul găurit al culturii de origine. In astfel de situații, ireverențioasa interogație devine, mînă-n mînă cu ignorarea tabu-ului legat de zona estetică, fatală pentru calitatea operelor de artă; dacă le privim cu totul din exterior, atunci latura lor îndoielnică se dezvăluie la fel ca şi privite integral din interior. Caracterul enigmatic al operelor de artă rămîne congener cu istoria lor. Prin aceasta au devenit ele odată enigme, tot prin ea vor rămîne la fel şi doar ea, cea care le-a conferit autoritate, le poate ține departe de penibila interogație legată de a lor *raison d'etre.* Condiția caracterului enigmatic al operelor de artă nu este atît irațio-nalitatea, cît mai mult raționalitatea lor; cu cît sînt ele stăpînite mai planificat, cu atît caracterul enigmatic cîştigă mai mult relief. Prin formă ele devin asemenea limbii, par a transmite în fiecare din momentele lor doar unul şi acelaşi lucru, care însă scapă.

Toate operele de artă cît şi arta în genere sînt enigme; acest lucru a iritat teoria artei dintotdeauna. Faptul că operele de artă spun şi ascund în acelaşi timp un lucru, reprezintă caracterul lor enigmatic sub aspectul limbii. El imită aidoma clovnului; dacă eşti în interiorul operelor de artă, dacă le produci, acest caracter devine invizibil; dacă ieşi din ele, dacă rupi contractul cu contextul imanenței lor, atunci el se întoarce ca un strigoi. Iată un alt motiv pentru care studiul celor imuni la artă este de folos: în cazul lor, caracterul enigmatic al artei devine flagrant pînă la negarea acesteia, el împinge pe neştiute la critica extremă — o carență comportamentală care nu face decît să probeze adevărul artei. Imposibil să le explici celor imuni la artă ce este arta; ei n-ar putea integra examenul inte-

lectual în experiența lor vitală. Principiul realității este în ei atît de supraevaluat, încît acesta tabuizează atitudinea estetică; stimulată de consensul cultural al artei, asemenea imunitate trece adesea în agresiune, iar aceasta nu este printre ultimii factori care îndeamnă conştiinţa generală la o deposedare a artei de caracterul ei de artă. Mai ales cel care, după cum se spune, nu are ureche muzicală tinde în mod elementar să ia drept absolut caracterul enigmatic al artei, deoarece el nu înțelege „limbajul muzicii", percepe doar *galimatias* şi se miră ce mai e şi cu zgomotele acestea; diferența dintre ceea ce aude el şi un inițiat descrie caracterul enigmatic al artei. însă acesta din urmă nu se restrînge doar la muzică, a cărei natură non-conceptuală conferă enigmei o evidență aproape excesivă. Un tablou sau un poem privesc la cel ce nu le poate modela în conformitate cu disciplina lor cu aceiaşi ochi goi pe care îi îndreaptă muzica asupra filistinului. Tocmai această privire goală şi întrebătoare trebuie asumată de experiența şi interpretarea operelor dacă se vrea ca acelea să nu derapeze. A ignora abisul oferă o protecție precară. Orice ar face conştiința pentru a nu cădea în greşeală, rătăcirea este un potențial al fatalității căreia cea dintîi îi este supusă. La întrebări precum: de ce se imită ceva, sau: de ce se povesteşte ceva ca şi cum ar fi real, de vreme ce nu e aşa, ci acest ceva nu face decît să desfigureze realitatea, nu există răspuns care să-1 convingă pe cel care le-ar pune. Dar mai ales în fața întrebării: la ce bun toate acestea, în fața reproşului inutilității lor practice, operele de artă devin mute. Dacă s-ar încerca strategia conform căreia povestirea fictivă ar reproduce mai mult din esența socialului decît docilul proces verbal, atunci replica ar arăta că acest scop îi revine teoriei, iar pentru satisfacerea lui nu ar fi nevoie de ficțiune. în fond, această manifestare a caracterului enigmatic ca perplexitate în fața unor întrebări principial false se subsumează unui fapt mai cuprinzător: tot aşa, întrebarea privind aşa-zisul sens al vieții este un *bluff*[55]. Se confundă prea uşor jena pe care o provoacă astfel de întrebări cu pretinsa lor irezistibilitate: nivelul lor de abstracțiune este atît de îndepărtat de ceea ce este subsumat

55 *Cf.* Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik,* ediția a 2-a, Frankfurt am Main 1967, pp. 352 şi urm.

fără rezistență, încît obiectul problemei dispare. Caracterul enigmatic al artei nu se confundă cu ideea că înțelegem operele în aşa-zisul mod obiectiv, că le lăsăm să se nască din experiența lor internă, aşa cum dă de înțeles terminologia muzicală pentru care a interpreta un fragment înseamnă a-1 cînta conform sensului său. Chiar înțelegerea este, din perspectiva caracterului enigmatic, o categorie problematică. Cel ce înțelege operele de artă prin imanența conştiinței din ele, nu le înțelege deloc. Cu cît înțelegerea e mai mare, cu atît creşte sentimentul de insuficiență, înscris orbeşte în magia artei, căreia i se opune conținutul său de adevăr. Cel ce se abstrage de la operă sau nici nu s-a cufundat în ea şi constată cu ostilitate caracterul enigmatic dispare în mod înşelător în experiența artistică. Cu cît e mai bine înțeleasă o operă de artă, cu atît ea se revelă mai accentuat într-o dimensiune anume a ei, în timp ce elementul enigmatic constitutiv rămîne în ascundere. El nu va reapărea în mod flagrant decît în cea mai profundă experiență a artei. Dacă o operă de artă se deschide în totalitate, atunci se atinge structura, ei interogativă, iar reflecția devine obligatorie; apoi opera se îndepărtează pentru a-1 asalta în cele din urmă din nou pe cel ce se credea pus la adăpost de întrebarea: „ce este aceasta?". Caracterul enigmatic poate fi pus în evidență ca fiind unul constitutiv acolo unde el lipseşte. Operele care se expun fără rest vederii şi gîndirii nu sînt opere de artă. Enigma nu are deci nimic de-a face cu o frază stereotipă, cum este cel mai adesea termenul de problemă, care nu ar trebui să fie utilizat în estetică decît în sensul strict de problemă pusă de constituția imanentă a operelor. Acestea nu sînt mai puțin strict enigme. Ele conțin soluția în mod potențial; aceasta nu este pusă obiectiv. Orice operă este un rebus doar în măsura în care se menține la nivelul capcanei, al înfrîngerii prestabilite a celui care o contemplă. Rebusul reia sub formă de joc ceea ce operele de artă realizează în mod serios. Ele îi seamănă prin faptul că

ceea ce este ascuns în ele, spre exemplu scrisoarea lui Poe, apare şi dispare în chiar apariția ei. Limba, în descrierea sa prefilozofică a experienței artistice, exprimă foarte just cum că cineva pricepe ceva din artă, dar nu că pricepe arta. A te pricepe la artă înseamnă în acelaşi timp înțelegere adecvată a obiectului şi neînțelegere limitată a enigmei, atitudine neutră față de ceea ce este ascuns. Cel ce mişcă

în sfera artei preocupat doar de înțelegere face din aceasta ceva de la sine înțeles, or arta e departe de a fi aşa ceva. Cel ce încearcă să se apropie de un curcubeu îl vede dispărînd în fața sa. Exemplu tipic: muzica, înaintea tuturor artelor, este pe de-a întregul enigmă şi în acelaşi timp lucru evident. Nu trebuie rezolvată enigma, ci descifrată structura ei şi aceasta preocupă filozofia artei. N-ar înțelege muzica decît cel care ar asculta-o străin fiind de ea, precum cel fără ureche muzicală, ori obişnuit cu ea precum Siegfried cu limbajul păsărilor. Prin înțelegere, totuşi, caracterul enigmatic nu este rezolvat. Chiar şi opera fericit interpretată tînjeşte în continuare după înțelegere, ca şi cum ar aştepta cuvîntul-cheie, în fața căruia obscuritatea sa constitutivă s-ar destrăma. Imaginarea operelor de artă este cel mai desăvîrşit şi mai înşelător surogat al înțelegerii, dar şi o treaptă înspre ea. Cine îşi imaginează muzica în mod adecvat, fără ca aceasta să sune, are față de ea acea simțire care formează climatul înțelegerii. înțelegerea în sensul cel mai înalt, dezlegarea caracterului enigmatic, care nu-1 risipeşte, ține de spiritualizarea artei şi a experienței artistice, al cărei prim mediu este imaginația. Dar spiritualizarea artei nu se apropie de caracterul enigmatic al acesteia prin explicarea conceptuală nemijlocită, ci prin concretizarea caracterului enigmatic. A dezlega enigma este echivalent cu a arăta temeiul insolubilității sale: privirea cu care operele de artă îl contemplă pe privitor. Exigența operelor de artă de a fi înțelese prin prinderea conținutului lor este legată de experiența lor specifică, dar nu poate fi satisfăcută decît prin teoria care reflectează experiența. Lucrul spre care trimite caracterul enigmatic al operelor de artă poate fi gîndit doar mijlocit. Reproşul față de fenomenologia artei, ca şi față de orice fenomenologie care pretinde că are acces nemijlocit la esență, nu este legat atît de antiempirismul ei, cît, dimpotrivă, de faptul că ea sistează experiența gînditoare.

Mult criticata ininteligibilitate a operelor de artă ermetice este mărturisirea caracterului enigmatic al artei. La violența manifestată împotriva lor participă faptul că astfel de opere zguduie şi inteligibilitatea celor tradiționale. In general, operele aprobate de tradiție şi opinia publică drept înțelese se retrag în sine sub propriul strat galvanic şi devin cu totul de neînțeles; cele manifest ininteligibile, care întăresc caracterul enigmatic, sînt în mod potențial încă printre cele mai inteligibile. Conceptul mai şovăie în fața artei în sens strict şi acolo unde arta însăşi se serveşte de concepte şi se adaptează de fațadă înțelegerii. Nici unul nu se introduce în opera de artă în felul în care este, ci toate conceptele sînt astfel modificate, încît propriile lor acoperiri sînt atinse, iar sensurile schimbate. Cuvîntul „sonată" în poeziile lui Trakl primeşte o valoare care nu poate fi reprezentată decît aici, prin rezonanța lui şi prin asociațiile operate de poem; dacă am vrea să ne imaginăm pe baza sunetelor difuze sugerate aici o anumită sonată, am greşi în egală măsură față de rolul cuvîntului din poem ca şi în cazul în care am evoca imaginea unei sonate sau a formei de sonată în general. Termenul sonată este totuşi legitim, căci el se formează plecînd de la extrasuri, fragmente de sonată, iar numele însuşi evocă tonalitatea gîndită şi suscitată în operă. Termenul de sonată priveşte operele în sine foarte articulate, dinamice, ale căror teme şi motive sînt lucrate, iar a căror unitate este compusă dintr-o diversitate de elemente distincte, dezvoltate şi reluate. Propoziția: „Sînt spații pline de acorduri şi sonate"[56] nu spune mai mult de-atît; cu toate acestea, ea traduce sentimentul pueril de enunțare a cuvîntului. Ea are mai mult de-a face cu titlul eronat de *Sonata lunii* decît cu compoziția în sine, şi totuşi nu e efectul hazardului; fără sonatele interpretate de sora lui Trakl n-ar fi existat sunetele izolate în care melancolia poetului

încearcă să se refugieze. Chiar şi cuvintele cele mai simple, pe care poemul le împrumută din discursul comunicaţional, au ceva asemănător. Pe acest fundal, critica brechtiană la adresa artei autonome, care n-ar face decît să repete ceea ce deja este un lucru, este nelalocul ei. Chiar şi copula „este", omniprezentă la Trakl, devine în opera de artă străină sensului ei conceptual. Ea nu exprimă o judecată existenţială, ci, dimpotrivă, o copie metamorfozată calitativ, ştearsă pînă la negare. Faptul că ceva ar fi este în operă o aproximare de ordinul mai mult sau mai puţin, deci conţine şi faptul că ceva nu ar fi. Acolo unde, în poem, Brecht şi Carlos Williams sabotează poeticul şi îl asimilează unui proces-ver-bal al simplei realităţi empirice, poeticul nu se reduce nicicum

56 Georg Trakl, *Die Dichtungen,* ediţia a 7-a, ed. W. Schneditz, Salzburg s. a., p. 61 («Psalm»).

la un raport de acest gen: refuzînd cu dispreţ şi la modul polemic tonul nobil şi liric, discursul empiric, în timpul transferului său în monada estetică, admite, prin contrast cu aceasta, ceva cu care nu seamănă, ceva străin. Aspectul non-liric al tonalităţii şi distanţarea faptelor captate sînt două aspecte ale aceleiaşi stări de fapt. In opera de artă, metamorfoza atinge şi judecata. Operele de artă sînt asemănătoare acesteia prin aspectul lor de sinteză. Sinteza însă este în ele fără judecată. Nici o operă nu relevă ceea ce judecă, nici una nu este ceea ce s-ar numi un mesaj. Am putea deci să ne întrebăm dacă operele de artă pot fi realmente angajate, chiar şi în cazul în care îşi manifestă angajamentul. Nu se poate emite judecată cu privire la efectul fuziunii lor, la lucrul care le dă unitatea, nici chiar recurgînd la judecata pe care ele însele o exprimă prin cuvintele şi propoziţiile lor. Morike are un mic poem despre capcana de şoareci. Dacă ne-am mulţumi doar cu conţinutul său discursiv, atunci n-am descoperi altceva decît identificarea sadistă cu ceea ce comportamentul civilizat obişnuieşte să făptuiască la contactul cu respectivele lighioane, socotite parazite:

Descîntecul capcanei de şoareci

Copilul dă capcanei de trei ori ocol şi spune:
Micuţă casă, oaspeţi micuţi,
Şoricel drăguţ, drăguţ şoricel,
Arată-te puţin, de eşti îndrăzneţ,
Noaptea-n clarul lunii,
Dar poarta să mi-o-nchizi încet,
M-auzi?
Ia seama să nu-ţi prinzi codiţa;
Căci după cină vom cînta
După cină vom sălta
Şi vom dansa!
Bătrîna mea pisică va dansa şi ea, probabil.[57]

Sarcasmul copilului din expresia „Bătrîna mea pisică va dansa şi ea, probabil", dacă poate fi vorba cu adevărat de sar-

57 Eduard Morike, *Sămtliche Werke,* eds. J. Perfahl ş.a., voi. 1, Miinchen 1968, p. 855.

casm şi nu de imaginea involuntar prietenoasă a dansului reunind copil, pisică şi şoarece, cu ambele animale ridicate pe labele din spate, încetează, o dată absorbit de poem, de a mai fi ultimul său cuvînt. A reduce poemul la sarcasm înseamnă a nu vedea nici ceea ce este poetizat, nici conţinutul social. Reflex spontan al limbajului faţă de un ritual abominabil încetăţenit în societate, poemul îl depăşeşte pe acesta tocmai subordonîndu-i-se lui. Gestul care îl indică, ca pe ceva inevitabil, denunţă starea de fapt prin enunţarea lucrului de la sine

înțeles, imanența fără cusur a ritualului îl condamnă pe acesta din urmă. Arta judecă numai abținíndu-se de la judecată; în aceasta constă justificarea naturalismului în forma sa consacrată. Forma care supune versurile la ecoul unei sentințe mitice le depăşeşte sensul. Ecoul conciliază. Aceste procese interne operelor de artă fac din ele ceva în mod veritabil infinit în sine. Nu faptul că ar fi lipsite de semnificații le distinge de limbajul semnificant, ci că, modificate prin absorbție, acestea cad în accidental. Mişcările prin care acest fenomen se produce sînt prefigurate în mod concret de orice creație estetică.

Operele de artă au în comun cu enigmele ambiguitatea dintre determinat şi indeterminat. Ele sînt semne de întrebare şi chiar sinteza lor nu este univocă. Figura lor este totuşi atît de precisă, încît ea prescrie tranziția acolo unde arta se întrerupe. Ca şi în cazul enigmelor, răspunsul este tăcere şi constrîngere prin structură. Logica imanentă, legitatea operei, serveşte exact acestui lucru şi constituie teodiceea conceptului de finalitate în artă. Finalitatea operei de artă este determinarea inde-terminatului. Operele sînt finale în sine, fără scop pozitiv, altul decît complexitatea lor; dar caracterul lor de finalitate se legitimează ca figură a răspunsului la enigmă. Prin organizare, operele devin mai mult decît sînt. Conceptul de *ecriture* a căpătat importanță cu precădere în dezbaterile recente despre artele plastice, discuții iscate de unele schițe ale lui Klee, care se apropie de o scriitură mîzgălită. Acest concept tipic modernismului aruncă o lumină asupra trecutului; toate operele de artă sînt o scriitură, nu numai cele care se prezintă ca atare; ele sînt chiar hieroglifice, codul lor fiind pierdut, iar ceea ce le conferă conținut este absența acestui cod. Operele de artă nu sînt limbaj decît în măsura în care sînt scriitură. Dacă nici una nu este nicicum judecată, atunci toate închid în ele momente

Enigmă, scriitură, interpretare; interpretare ca imitație

care îşi au originea în judecăți, exact, inexact, adevărat, fals. Dar răspunsul tăinuit şi determinat al operelor de artă nu se revelă dintr-o dată interpretării, ca o nouă nemijlocire, ci, dimpotrivă, prin toate medierile posibile, prin cea a rigorii operelor, cea a gîndirii, ori a filozofiei. Caracterul enigmatic supraviețuieşte interpretării care obține răspunsul. Dacă caracterul enigmatic al operelor de artă nu este localizat în ceea ce se poate afla de la ele în înțelegerea estetică; dacă el nu apare decît de la distanță, atunci experiența care se adînceşte în opere şi este recompensată prin evidență face ea însăşi parte din enigmatic: faptul că o structură plurivocă şi încolăcită apare ca univocă şi poate fi înțeleasă ca atare. Căci, după cum o spune Kant, experiența imanentă a operelor de artă, oricare ar fi punctul ei de plecare, este necesară şi transparentă pînă în ramificațiile cele mai sublime. Muzicianul care îşi înțelege partitura şi urmăreşte şi cele mai fine nuanțe nu ştie, totuşi, într-un anumit sens, ce interpretează. Acelaşi lucru se aplică şi actorului şi tocmai prin aceasta se manifestă facultatea mimetică în modul cel mai frapant: în practica reprezentării artistice, ca imitație a curbelor mişcării înscrise în lucrul reprezentat. Experiența imanentă reprezintă înțelegerea dincoace de caracterul enigmatic. Cu toate acestea, de îndată ce ea slăbeşte, fie şi numai puțin, operele de artă îşi arată enigma ca pe o caricatură. Experiența operelor de artă este amenințată constant de caracterul enigmatic. O dată dispărut acesta în experiență, aceasta crede că a perceput pe de-a-ntregul lucrul, cînd enigma, brusc, îşi redeschide ochii. Astfel se conservă gravitatea operelor de artă, care ne țintuieşte cu privirea în sculpturile arhaice şi este disimulată în arta tradițională prin limbajul său comun, pentru a se intensifica pînă la alienarea totală.

Dacă procesul imanent operelor de artă, depăşirea sensului tuturor momentelor particulare, constituie enigma, el o şi atenuează simultan de îndată ce opera nu mai este percepută ca ceva fixat şi drept urmare este tălmăcită în van, ci este recreată în propria constituție obiectivă. în reprezentările care nu țin seama de acest lucru, aşadar în cele care nu interpretează, în-Sinele operelor de artă, căruia un astfel de ascetism pretinde a-i servi, devine prada mutismului. Orice reprezentare non-interpretativă este absurdă. Dacă anumite tipuri de artă precum piesa de teatru şi, pînă la un punct, muzica cer să fie jucate şi interpretate pentru a deveni ceea ce

sînt - regulă pe care obişnuitul scenelor sau al podiumului, cel ce cunoaşte diferența calitativă dintre ceea ce este cerut la fața locului şi text sau partitură, nu o ignoră -, atunci aceste tipuri de opere nu fac altceva decît să pună cu adevărat în evidență comportamentul oricărei opere de artă, chiar dacă ea nu se doreşte jucată, adică repetiția propriului lor comportament.
Operele de artă sînt identitatea cu sine eliberată de identitatea impusă. Propoziția peripatetică, după care doar identicul recunoaşte identicul, lichidata de raționalitatea crescîndă pînă la statutul de valoare limită, distinge cunoaşterea artistică de cunoaşterea conceptuală: ceea ce este esențialmente mimetic este în aşteptarea unei atitudini mimetice. Dacă operele nu imită nimic altceva decît pe ele însele, atunci doar acela care le imită poate să le înțeleagă. Aşa trebuie înțelese textele de teatru şi partiturile, şi nu ca pe nişte indicații date interpreților: imitații prestabilite ale operelor, asemănătoare lor şi, prin aceasta, constitutive, deşi întrețesute de elemente semnificante. Lor le este indiferent în-Sinele lor, dacă sînt reprezentate sau nu. Important este, în schimb, faptul că experiența lor, intimă lor şi mută în ideal, le imită. Plecînd de la semnele conținute în opere, această imitație trasează complexul semnificant şi îl urmează, după cum urmează curbele în care apare opera. Legi ale imitației, mijlocirile divergente îşi găsesc unitatea în cea a artei. Dacă, la Kant, cunoaşterea discursivă trebuie să renunțe la lucrul în sine, atunci operele de artă sînt obiectele al căror adevăr nu poate fi reprezentat altfel decît ca adevărul interiorității lor. Imitația este calea ce conduce la acesta.
Operele vorbesc în felul zînelor din poveşti: vrei absolutul, îl vei avea, dar nu-I vei cunoaşte. Adevărul cunoaşterii discursive nu este ascuns, şi totuşi aceasta nu îl posedă. Arta, ea însăşi cunoaştere, îl posedă, în schimb ca pe ceva care îi este incomensurabil. Operele de artă, prin libertatea subiectului lor intim, sînt mai puțin subiective decît cunoaşterea discursivă. Kant, printr-o viziune infailibilă, le-a plasat sub conceptul de teleologie, a cărui întrebuințare n-o vedea deschisă pozitiv intelectului. Totuşi, blocul care, potrivit doctrinei kantiene, ocul-tează oamenilor în-Sinele, îl şi imprimă sub forma unor figuri enigmatice în operele de artă, în domeniul lor specific în care

„Bloc"; transcendență fracturată

nu mai trebuie să existe nici o diferență între în-Sine şi pen-tru-noi. Tocmai ca blocate, operele de artă sînt imagini ale Fiindului-în-Sine. Ceea ce, în cele din urmă, supraviețuieşte în caracterul enigmatic, prin care arta se opune existenței evidente a obiectelor acțiunii în modul cel mai categoric, este enigma lor. Arta devine enigmă pentru că apare ca şi cum ar fi rezolvat enigma existenței, în vreme ce enigma fusese uitată în simplul Fiind, din cauza violenței sale crescînde. Cu cît oamenii au sufocat mai sistematic ceea ce este altceva decît spirit subiectiv prin rețele de categorii, cu atît au pierdut mai temeinic obişnuința de a se mira de acel Altul şi, printr-o familiaritate crescîndă, s-au frustrat singuri de alteritate. Arta încearcă cu puteri scăzute, întrucît se sufocă rapid, să corecteze acest neajuns. Ea deconcertează *a priori* oamenii, la fel cum în vechime filozofia, conform exigenței lui Platon, trebuia şi ea să deconcerteze.
Enigma operelor de artă este ființa lor fracturată. Dacă transcendența ar fi prezentă în ele, ele ar fi mistere, nu enigme; dar operele de artă sînt enigme pentru că, fiind fracturate, ele dezmint ceea ar vrea să fie. Abia cu puțin timp în urmă această idee a servit de temă artistică, anume în parabolele mutilate ale lui Kafka. Retrospectiv, toate operele seamănă cu neferi-citele alegorii din cimitire, unde se înşiră obeliscurile vieților curmate. Operele de artă, chiar aspirînd la perfecțiune, sînt amputate; faptul că ceea ce semnifică ele nu le este esențial apare în ele ca şi cum semnificația lor ar fi blocată. Analogia cu superstiția astrologică, bazată pe un presupus sistem de corelații impenetrabil, se impune cu prea multă insistență pentru a putea să ne debarasăm de ea cu uşurință: cusurul artei este tangența ei cu superstiția. Prea facil îl revalorizează ea în chip iraționalist în avantajul propriu. Mult invocata şi îndrăgita multistratificare este numele atribuit în mod fals pozitiv caracterului enigmatic. Acesta are,

totuşi, în artă, acel aspect anti-estetic pe care Kafka îl va dezveli în mod irevocabil. Prin falimentul lor în fața propriului moment de raționalitate, operele de artă amenință să recadă în mitul din care se desprinseseră încă foarte precar. Mijlocirea artei cu spiritul, acel moment de raționalitate, constă în aceea că arta îşi elaborează, mimetic, enigmele - similar modului în care spiritul îşi făureşte a enigmă -, doar fără a fi stăpînul soluției; spiritul operei de artă se manifestă în caracterul enigmatic, nu în intenții. Este adevărat că practica marilor artişti prezintă o afinitate cu enigma; faptul că, vreme de secole, compozitorii şi-au făcut o plăcere din a utiliza canoane enigmatice atestă acest lucru. Imaginea enigmatică a artei este configurația mimesis-ului şi a raționalității. Caracterul enigmatic este un derivat. Arta subzistă după pierderea în ea a ceea ce odinioară trebuia să exercite o funcție magică, apoi cultică. Ea îşi pierde „pentru ce"-uL său - adică, exprimat paradoxal, raționalitatea sa arhaică - şi face din el un moment al în-Sinelui. Astfel, devine enigmatică; dacă nu mai există în virtutea a ceea ce, ca scop al său, ea îmbiba cu sens, atunci ce mai poate fi ea însăşi? Caracterul ei enigmatic o împinge să se articuleze într-un mod imanent aşa încît prin modelarea emfaticului său vacuum de sens să primească sens. în aceeaşi măsură, caracterul enigmatic nu constituie punctul final al operelor; dimpotrivă, orice operă autentică propune şi soluția enigmei sale insolubile.

în ultimă instanță, operele de artă nu sînt enigmatice după compoziția lor, ci după conținutul lor de adevăr. întrebarea prin care orice operă de artă se eliberează prin sine de acest conținut, care o traversează şi revine constant: la ce bun toate acestea? se schimbă în: este oare adevărat? - întrebare ce vizează absolutul şi împotriva căreia orice operă reacționează debarasîndu-se de forma răspunsului discursiv. Ultima informație a gîndirii discursive rămîne interdicția arătată răspunsului. Ca formă de rezistență mimetică împotriva interdicției, arta caută să furnizeze răspunsul şi, cu toate acestea, lipsită fiind de judecată, nu-1 dă. Prin aceasta devine enigmatică, la fel ca frica lumii primitive, care se modifică, dar nu dispare. Arta rămîne seismograma acestui fapt. Cheia enigmei sale lipseşte la fel cum lipseşte cheia pentru scrierile numeroaselor popoare dispărute. Forma cea mai extremă sub care poate fi gîndit caracterul enigmatic este dacă sensul însuşi există sau nu; căci nici o operă de artă nu există în afara contextului ei, oricît de deturnat, chiar şi în contrariul său, ar fi acesta din urmă. Totuşi, prin obiectivitatea operelor de artă, acest context pretinde obiectivitatea sensului în sine. Această exigență nu numai că nu poate fi îndeplinită, experiența o contrazice

chiar în mod flagrant. Orice operă de artă prezintă caracterul enigmatic într-un mod diferit, însă o face ca şi cum răspunsul, precum cel al Sphinxului, ar fi, totuşi, mereu acelaşi, chiar dacă acesta este astfel nu în unitatea pe care enigma o promite, poate amăgitor, ci prin diversitate. A şti dacă promisiunea este o înşelăciune constituie enigma.

Conținutul de adevăr este rezolvarea obiectivă a enigmei oricărei opere particulare. Cerînd soluția, enigma trimite la conținutul de adevăr. Acesta nu poate fi obținut decît prin reflecția filozofică. Acest ultim punct, şi nu altul, justifică estetica, în timp ce nici o operă nu se reduce la determinări raționaliste, cum ar fi judecata emisă de dînsa, toate se adresează, totuşi, rațiunii interpretative, din cauza precarității caracterului enigmatic. Nici un mesaj n-ar putea fi smuls cu forța din *Hamlet;* conținutul său de adevăr nu este, în ciuda acestui fapt, mai diminuat. Faptul că mari artişti precum un Goethe din basme ori Beckett, în aceeaşi măsură, n-au vrut să ştie nicicum de interpretările ce li s-au aplicat, este suficient pentru a pune în evidență diferența existentă între conținutul de adevăr şi conştiința sau voința artistului, ba chiar cu forța conştiinței de sine a fiecăruia. Operele, mai ales cele de cea mai înaltă demnitate, îşi aşteaptă interpretarea. în eventualitatea că nu ar fi nimic de interpretat în ele şi că ele ar exista pur şi simplu, s-ar suprima linia de demarcație a artei. La urma urmei, chiar covoarele țesute, ornamentele şi tot ceea ce nu are o figură concretă aşteaptă cu nerăbdare să fie descifrate. A înțelege conținutul de adevăr - e ceea ce postulează critica. Nimic nu este înțeles dacă nu e înțeles adevărul ori falsitatea sa şi în aceasta stă ocupația criticii. Perspectiva istorică asupra operelor oferită de critică şi înțelegerea filozofică a conținutului lor de adevăr se află în interacțiune. Teoria artei nu trebuie să se situeze dincolo de aceasta, ci trebuie să se

abandoneze legilor mişcării ei, împotriva conştiinţei cărora operele se închid ermetic. Operele de artă sînt enigmatice ca fizionomie a unui spirit obiectiv care nu îşi este niciodată transparent în momentul propriei manifestări. Absurdul, categoria cea mai refractară faţă de interpretare, se găseşte în spiritul pornind de la care el trebuie interpretat. în acelaşi timp, exigenţa interpretativă a operelor, exigenţă ce vizează elaborarea conţinutului lor de adevăr, este stigmatul insuficienţei lor constitutive; ele nu ating niciodată ceea ce este în mod obiectiv intenţionat prin ele. Zona de indeterminare între inaccesibil şi înfăptuit constituie enigma lor. Ele au şi nu au conţinut de adevăr. Ştiinţa pozitivă şi filozofia derivată din ea nu-1 ating. Conţinutul de adevăr nu este nici ceea ce constituie falimentul operelor de artă, nici logicitatea lor fragilă, pe care ele însele sînt susceptibile a o suspenda. El nu e nici Ideea, cum se complace a crede marea filozofie tradiţională, chiar dacă ea este tot atît de cuprinzătoare precum ideea Tragicului, a conflictului dintre finit şi infinit. Desigur, o astfel de idee, prin construcţia sa filozofică, depăşeşte înţelesul pur subiectiv, dar ea rămîne exterioară operei de artă şi abstractă, pe orice faţă ar fi întoarsă. Chiar şi conceptul emfatic şi idealist de Idee reduce operele de artă la rangul unor exemple ale Ideii considerate ca imuabilă. Acest lucru îl descalifică în sfera artei la fel cum el nu mai rezistă criticii filozofice. Conţinutul nu este solubil în Idee, ci, dimpotrivă, este o extrapolare a insolubilului; dintre toţi esteticienii academici, doar Friedrich Theodor Vischer pare să fi înţeles acest lucru. Reflecţia cea mai sumară arată că ideea subiectivă, intenţia autorului, nu coincide mai deloc cu conţinutul de adevăr. Există opere de artă în care artistul a produs într-un mod pur şi exact ceea ce intenţiona, rezultatul reducîndu-se la a nu fi decît semnul a ceea ce vroia să spună şi, prin aceasta, fiind sărăcit sub formă de alegorie codată. Aceasta se veştejeşte, de îndată ce filozofii vor fi extras din ea din nou ceea ce artişii au pus - joc tautologic la care se pretează, de exemplu, numeroase analize muzicale. Diferenţa dintre adevăr şi intenţie în operele de artă devine comensurabilă conştiinţei critice atunci cînd intenţia însăşi se aplică neadevărului, adică, cel mai adesea, acelor adevăruri eterne, în care doar mitul se repetă. Caracterul ineluctabil al acestuia uzurpă adevărul. Nenumărate opere de artă suferă de faptul că se înfăţişează ca o devenire în sine, o schimbare necontenită, un progres, şi subzistă ca o suită atemporală a imuabilului. Critica tehnologică trece în astfel de puncte de ruptură la cea a neadevărului şi ia astfel partea conţinutului de adevăr. Multe lucruri atestă faptul că, în operele de artă, falsitatea metafizică se lasă recunoscută ca eşec tehnic. Nici un adevăr în

operele de artă fără negare determinată. Estetica are astăzi sarcina să demonstreze acest lucru. Conţinutul de adevăr al operelor nu este ceva ce s-ar putea identifica nemijlocit. La fel cum nu ne dăm seama decît mijlocit de el, tot aşa el este mijlocit în sine. Ceea ce transcende elementul faptic în opera de artă, conţinutul ei spiritual, nu poate fi asociat datului sensibil particular, ci se constituie prin acesta. în aceasta constă caracterul mijlocit al conţinutului de adevăr. Conţinutul spiritual nu se situează dincolo de factură; dimpotrivă, operele îşi transcend dimensiunea faptică prin constituţia lor şi prin rigoarea logică a structurării lor. Suflul care emană din ele, fiind lucrul cel mai aproape de conţinutul lor de adevăr, atît efectiv cît şi non-efectiv, este fundamental diferit de atmosfera exprimată de opere; procesul de formare distruge, mai curînd, această atmosferă în favoarea suflului. în operele de artă, obiectivitatea şi adevărul merg mînă-n mînă. Prin suflul lor în sine - „respiraţia" unei muzici este familiară compozitorilor - operele se apropie de natură şi nu prin imitarea ei, de vraja căreia ţine atmosfera. Cu cît operele tind mai profund spre o formă totală, cu atît sînt ele mai rebele faţă de aparenţa organizată, iar această reticenţă este manifestarea negativă a adevărului lor. Reticenţa respectivă este opusă momentului fantasmagoric al operelor; cele total organizate, numite peiorativ formaliste, sînt cele realiste în măsura în care ele sînt realizate în sine şi doar în virtutea acestei realizări îşi împlinesc conţinutul de adevăr, caracterul spiritual,

în loc de a-1 semnifica pur şi simplu. Cu toate acestea, faptul că operele de artă se transcend pe sine prin realizarea lor, nu le garantează acestora adevărul. Unele opere de artă de mare clasă sînt adevărate ca expresie a unei conştiinţe false în sine. Doar critica transcendentă poate să redea acest lucru, aşa cum a făcut-o Nietzsche cu opera lui Wagner. Dar tara aceleia nu rezidă doar în faptul că ea judecă lucrul în loc de a se măsura cu el. Din conţinutul de adevăr însuşi, ea păstrează o reprezentare limitată, cel mai adesea filo-zofico-culturală, fără a lua în considerare momentul istoric imanent al adevărului estetic. Nu e cazul să conservăm separaţia dintre un adevărat în sine şi expresia pur şi simplu adecvată a unei false conştiinţe, căci pînă în ziua de azi conştiinţă autentică n-a existat şi nu există în nici o formă care să permită acea separaţie oarecum dintr-o perspectivă distanţată.
Numele pentru conştiinţa autentică este reprezentarea desăvârşită a conştiinţei false - această reprezentare însăşi este conţinut de adevăr. Este motivul pentru care operele de artă devin ceea ce sînt, în afara criticii şi interpretării, şi prin salvare: aceasta vizează adevărul falsei conştiinţe în apariţia estetică. Marile opere de artă nu pot minţi. Chiar şi cînd conţinutul lor este aparenţă, acesta posedă, fiind necesar, un adevăr despre care operele vin să depună mărturie. Doar operele nereuşite sînt false. Repetînd blestemul realităţii şi sublimîndu-1 în imagine, arta tinde simultan să se elibereze de el. Sublimarea şi libertatea se condiţionează reciproc. Magia în care arta îmbracă, graţie unităţii, acele *membra disiecta* ale realităţii este produsul acesteia din urmă şi le transformă în apariţie negativă a utopiei. Faptul că operele de artă, graţie organizării lor, exced nu numai organizatul, dar şi principiul de organizare — căci, organizate fiind, ele acced la aparenţa non-fabricatului -, constituie determinarea lor spirituală. Recunoscută, aceasta devine conţinut. Arta nu exprimă conţinutul doar prin organizarea ei, ci şi prin dislocarea care presupune ca implicaţie a sa organizarea. Aşa se explică recenta predilecţie pentru zdrenţăros şi murdar, dar şi alergia faţă de strălucitor şi suav. La bază se găseşte conştiinţa obscenităţii culturii sub masca suficienţei sale. Arta care refuză fericirea amestecului pestriţ ce maschează oamenilor realitatea şi refuză, în acelaşi timp, orice urmă sensibilă a sensului, este arta cea mai spiritualizată. In acest refuz inflexibil al fericirii copilăriei, ea este totuşi alegoria unei fericiri indubitabil prezente, avînd clauza mortală a himericului: anume că această fericire nu există.
Filozofia şi arta converg în conţinutul lor de adevăr: adevărul operei de artă care se dezvoltă progresiv nu este altul decît cel al conceptului filozofic. La Schelling, idealismul are dreptate să deducă istoric conceptul său de adevăr din sfera artei. Totalitatea mobilă şi închisă în sine a sistemelor idealiste este extrasă din operele de artă. Cu toate acestea, deoarece filozofia se deschide realului şi în operele sale nu se organizează autarhic în aceeaşi măsură ca şi arta, idealul estetic deghizat al sistemelor s-a destrămat. Poliţa cu care li se plăteşte acestora este lauda ruşinoasă, cum că ar fi opere de artă ale gîndirii. Totuşi, falsitatea manifestă a idealismului

Artă şi filozofie; conţinutul colectiv al artei

compromite retrospectiv operele de artă. Faptul că în ciuda şi datorită autarhiei lor, acestea se deschid către Altul lor, situat în afara fascinaţiei pe care ele o exercită, depăşeşte identitatea propriu-zisă a operei cu sine însăşi, din care îşi trage determinarea specifică. Disoluţia autonomiei sale nu este un faliment fatal. Ea devine o necesitate în urma verdictului asupra ceea ce evidenţia o prea mare asemănare între filozofie şi artă. Conţinutul de adevăr al operelor de artă nu este ceea ce ele semnifică, ci ceea ce decide asupra falsităţii sau adevărului operei în sine; doar acest adevăr al operei în sine este comensurabil interpretării filozofice şi coincide, cel puţin în ceea ce priveşte ideea, cu adevărul filozofic. Bineînţeles, conştiinţei actuale, încremenită în concret şi nemijlocire, îi este foarte dificil să realizeze această relaţie cu arta, deşi, fără de ea, conţinutul de adevăr nu apare; veritabila experienţă estetică trebuie să devină filozofie, sau nu este deloc. - Condiţia posibilităţii unei convergenţe între filozofie şi

artă trebuie cercetată în momentul universalității pe care o posedă aceasta în specificul ei, altfel spus în postura de limbaj *sui generis.* Această universalitate este colectivă, ca şi universalitatea filozofică pentru care, odinioară, subiectul transcendental era semnul care trimitea la subiectul colectiv. Dar în imaginile estetice tocmai ceea ce se sustrage eului le constituie dimensiunea colectivă: în acest mod, societatea este imanentă conținutului de adevăr. Apariția, prin care opera de artă depăşeşte de departe subiectul pur, este erupția esenței sale colective. Urma amintirii mimesis-ului căutat de orice operă de artă este mereu şi o anticipare a unei stări dincolo de prăpastia dintre opera particulară şi ansamblul celorlalte. Dar o astfel de amintire colectivă în operele de artă nu este x°P^{L}? de către subiect, ci prin el; în pornirea idiosincratică a acestuia se revelă forma reacției colective. Nu în ultimul rînd pentru acest motiv interpretarea filozofică a conținutului de adevăr trebuie să-1 ancoreze pe acesta nestrămutat în particular. Grație momentului lor subiectiv-mimetic şi expresiv, operele de artă converg în obiectivitatea lor; dar ele nu sînt nici pura mişcare, nici forma acesteia, ci procesul încremenit între cele două, iar acest proces este social.
în zilele noastre, metafizica artei se concentrează asupra problemei de a şti cum poate fi adevărat un lucru spiritual fabricat şi, în limbaj filozofic, „doar instituit". Aici nu e vorba nemijlocit de opera prezentă, ci de conținutul ei. Totuşi, problema adevărului unui fabricat nu este diferită de cea a aparenței şi salvării sale ca aparență a adevăratului. Conținutul de adevăr nu poate fi un fabricat. Orice fabricare a artei este un efort unic în sensul de a spune ceea ce nu ar fi fabricatul însuşi, de a spune, de asemenea, ceea ce nu ştie arta: este tocmai spiritul ei. Aici se situează ideea artei ca reconstituire a naturii oprimate şi implicate în dinamica istorică. Natura, imaginii căreia se hărăzeşte arta, nu există încă; în artă este adevărat un Nefiind. Artei acesta îi răsare în acel Altul, pentru care rațiunea identificatoare care îl reducea la material dispune de cuvîntul natură. Acest Altul nu este nici unitate, nici concept, ci pluralitate. Astfel, conținutul de adevăr se prezintă . în artă ca o pluralitate, nu ca ideea generală şi abstractă a operelor de artă. Trecerea conținutului de adevăr al artei în serviciul operelor şi pluralitatea a ceea ce reiese din identificare stau în relație biunivocă. Din toate paradoxurile artei, cel mai specific este acela potrivit căruia doar prin intermediul fabricatului, mai exact prin elaborarea operelor în sine total organizate, şi nu prin vederea nemijlocită, se atinge ne-fabricatul, adică adevărul. Operele de artă sînt mereu într-o stare de tensiune în raport cu conținutul lor de adevăr. în vreme ce, acon-ceptual, acest conținut nu apare altfel decît în fabricat, el îl neagă pe acesta din urmă. Orice operă de artă, ca operă, dispare în conținutul ei de adevăr. Prin el, operele de artă cad în neînsemnătate, iar acest lucru este permis doar marilor opere. Perspectiva istorică a unui declin al artei este ideea oricărei opere particulare. Nu există operă de artă care să nu promită că al său conținut de adevăr, în măsura în care el doar apare în ea ca existență, se va realiza şi va abandona în spatele lui opera, pur înveliş, după cum au prezis-o teribilele versuri ale lui Mignon. Sigiliul operelor de artă autentice este că ceea ce ele par a fi apare în aşa mod încît nu poate fi minciună, deşi judecata discursivă nu atinge adevărul lui. Dacă însă este adevărul, atunci acesta suspendă o dată cu aparența şi opera de artă. Definiția artei prin aparența estetică este imperfectă; arta posedă adevărul ca aparență a non-aparenței. Experiența operelor de artă are ca punct de fugă faptul că nu este nul conținutul ei de adevăr. Orice operă, şi mai ales aceea a nega-

tivității totale, exprimă implicit acest lucru: *non confundar.* Reduse la pura dorință, operele de artă ar fi neputincioase, deşi nu există nici una valabilă care să fie lipsită de dorință. Cu toate acestea, lucrul prin care ele transcend dorința este starea de nevoie, figură gravată în Fiindul istoric. Copiind această figură, nu numai că ele sînt mai mult decît ceea ce este pur şi simplu, dar posedă cu atît mai mult adevăr obiectiv, cu cît nevoia se apropie mai mult de

complementul şi de schimbarea ei. Totuşi, nici pentru sine, nici de dragul conştiinței, ceea ce este vrea un Altul, ci în sine, iar opera de artă este limbajul unei astfel de voințe; conținutul ei este tot atît de substanțial ca această voință. Elementele acestui Altul sînt reunite în realitate; le-ar fi suficient, puțin modificate, să intre într-o nouă configurație pentru a-şi găsi adevăratul loc. Operele de artă imită mai puțin realitatea, pe cît îi fac acesteia demonstrația respectivei transpuneri. Ar trebui, de aceea, mai curînd răsturnată teoria imitației. în sens sublimat, realitatea trebuie să imite operele de artă. Dar faptul că operele de artă există arată că Nefiindul ar putea exista. Realitatea operelor de artă depune mărturie despre posibilitatea posibilului. Realitatea inexistentului, înspre care se deschide dorința conținută în operele de artă - realitatea a ceea ce nu este -, se transformă în aceea în amintire. în dorință, ceea ce este, în postura de fostă existență, se asociază Nefiindului, întrucît ceea ce a fost nu mai este. De la anamneză platoniciană încoace se visează în amintire încă Nefiindul, pe care doar utopia îl concretizează fără a o trăda existenței. Aparența rămîne asociată aceluia: chiar şi raportat la odinioară, el n-a existat niciodată. Totuşi, caracterul imaginar al artei, acea *imago* a ei, este tocmai ceea ce, conform tezelor lui Bergson şi Proust, se forțează să provoace în realitatea empirică memoria involuntară, şi astfel cei doi autori se revelă a fi idealişti autentici. Ei atribuie realității ceea ce vor să salveze şi nu este în artă decît cu prețul realității. Caută să scape de blestemul aparenței estetice transpunînd calitatea acesteia în realitate. - Acel *non confundar* al operelor de artă marchează limita negativității lor comparabile aceleia care se manifestă în romanele marchizului de Sade, care nu găseşte nimic altceva de spus pentru a califica cei mai frumoşi *gitons des Tableaus* decît că sînt *„beaux comme des anges"*. Față de această culme a artei, acolo unde adevărul ei transcende aparența, ea se expune în modul cel mai funest cu putință. De altfel, susținînd în modul cel mai inuman că arta nu poate fi minciună, arta se obligă să mintă. Ea nu are nici o influență asupra posibilității ca totul să se dezvăluie, în cele din urmă, a fi nimic, iar caracterul ei fictiv ține de faptul că arta presupune prin existența ei că limita este depăşită. Conținutul de adevăr al operelor de artă, negarea existenței lor, este mijlocită prin ele, deşi nu o comunică întotdeauna. Factorul prin care conținutul de adevăr este mai mult decît instituit prin ele, constituie *methexis-ul* lor la istorie, ca şi critica determinată pe care ele însele o fac asupra acestui fapt. Ceea ce este istorie în operele de artă nu este fabricat şi doar istoria îl eliberează de simpla instituire ori fabricare; conținutul de adevăr nu este în afara istoriei, ci cristalizarea acesteia în opere. Le putem numi drept conținutul lor de adevăr ne-instituit.

Conținutul de adevăr în opere nu este, în ciuda acestui fapt, decît unul negativ. Operele de artă spun ceea ce este mai mult decît Fiindul doar prin punerea în configurație a felului în care este, a lui *„Comment c'est"*. Metafizica artei îşi reclamă brutala separare de religia din care a provenit. Aşa cum nici operele de artă în sine nu sînt un absolut, nici absolutul nu este nemijlocit prezent în ele. Pentru *methexis-ul* lor la absolut, ele sînt lovite de o cecitate care înnegurează fără răgaz limbajul lor, un limbaj al adevărului: ele au şi nu au absolutul, în mişcarea lor înspre absolut, operele de artă au nevoie tocmai de conceptul pe care îl evită în numele adevărului. Nu depinde de artă dacă negativitatea constituie limita ei sau dacă aceasta este la rîndul ei adevărul. Operele de artă sînt negative *a priori* prin legea obiectivării lor; ele fac să piară ceea ce obiectivizează, smulgîndu-1 imediatului vieții. Propria lor viață se hrăneşte din moarte. Acest lucru permite definirea pragului calitativ ce duce spre modernism. Operele moderne se abandonează mimetic reificării, principiului morții lor. A scăpa de acesta constituie momentul iluzoriu al artei, de care cea de pe urmă caută să se debaraseze de la Baudelaire încoace, fără totuşi a se resemna în devenirea ca lucru printre lucruri. Mesagerii artei moderne: Baudelaire, Poe, au fost, ca artişti, primii tehnocrați ai artei. în lipsa adaosului de otravă, negarea virtuală a viului, protestul artei împotriva opresiunii civilizației

ar fi o slabă consolare. Dacă, începînd cu zorile modernismului, arta absoarbe obiecte străine ei, care se integrează în legea ei formală fără a fi total modificate, mimesis-ul artei se lasă, pînă la momentul montajului, în grija contrariului său. Arta este constrînsă la aceasta de realitatea socială. Opunîndu-se societății, ea nu este capabilă să adopte un punct de vedere care să-i fie exterior celei dintîi. Nu reuşeşte să se opună decît iden-tificîndu-se cu lucrul contra căruia se ridică. Nu altul este conținutul satanismului baudelairian, deşi depăşeşte cu mult critica moralei burgheze propriu-zise, aceasta rămînînd în urma realității, căzînd în naivitate şi puerilitate. Dacă arta ar vrea să protesteze direct împotriva rețelei infailibile, ea n-ar face decît să se-ncurce singură: iată de ce ea trebuie - cum se întîmplă, în mod exemplar, în *Fin de Partie* a lui Beckett - fie să elimine din sine natura căreia i se aplică, fie să o atace. Singurul ei partizanat posibil rămîne acela al morții; el este concomitent critic şi metafizic. Operele de artă îşi trag originile din lumea lucrurilor prin materia preformată din care sînt alcătuite, ca şi prin procedeele lor tehnice; nimic nu este în ele care să nu aparțină şi aceleia şi nimic care să nu fie extras din lumea lucrurilor cu prețul morții sale. Doar în virtutea carac-terului lor mortal operele de artă participă la conciliere. Dar, în acelaşi timp, ele continuă astfel să depindă de mit. Este caracterul egiptean propriu fiecărei opere. Vrînd să eternizeze efemerul - viața -, vrînd să-1 salveze de la moarte, operele îl ucid. Este îndeptățit să se caute aspectul conciliant al operelor în unitatea lor, în faptul că ele tămăduiesc rana, după cum spune un topos antic, cu lancea care a provocat-o. Rațiunea, instaurînd unitate în operele de artă chiar şi acolo unde urmăreşte descompunere, renunță să mai intervină în realitate şi abdică de la dominarea realului, şi cîştigă astfel o anume inocență, cu toate că pînă şi în marile produse ale unității artistice încă se mai poate percepe ecoul violenței sociale; dar şi prin renunțare spiritul se face vinovat. Actul care leagă şi suspendă mimeticul şi difuzul în operele de artă nu doar prejudiciază natura amorfă. Imaginea estetică este reacția împotriva angoasei resimțite de natură de a se pierde în haos. Unitatea estetică a diversului apare ca şi cum n-ar fi exercitat nici o violență împotriva acestuia, ci ar fi extrasă din el însuşi. Astfel, unitatea, reală astăzi ca întotdeauna principiul care scindează, se transformă în conciliere. In operele de artă, violența destructivă a mitului slăbeşte prin aspectul lor particular care reduce acea repetiție pe care mitul o exercită în realitate şi pe care opera o cheamă la particularizare prin contemplarea din proximitate. In operele de artă, spiritul nu se mai afirmă ca vechiul duşman al naturii. El este moderat pînă la conciliere. Natura nu înseamnă conciliere în sens clasic; aceasta este comportamentul ei care percepe non-identicul. Spiritul nu-1 identifică pe acesta din urmă, ci se identifică cu el. Prin faptul că arta este însoțită de propria sa identitate, ea se aseamănă non-identicului; aici se găseşte gradul actualizat al esenței sale mimetice. în ziua de azi se dă dovadă de conciliere drept comportament al operelor de artă tocmai acolo unde arta renunță la ideea de conciliere, anume în operele a căror formă le impune inflexibilitatea. Cu toate acestea, chiar şi această conciliere ireconciliabilă în formă are drept condiție irealitatea artei. Aceasta o amenință în permanență cu ideologia. Arta nu cade în ideologie, iar ideologia nu este verdictul în virtutea căruia arta ar fi văduvită de orice adevăr. Prin chiar adevărul ei, prin concilierea pe care realitatea empirică o refuză, arta este complice cu ideologia şi lasă să se creadă că această conciliere există deja. Din cauza *a priori-ului* lor ori, altfel spus, conform ideii lor, operele de artă cad într-o relație de culpabilitate. In timp ce orice operă care reuşeşte îşi transcende vina, fiecare dintre ele trebuie s-o ispăşească, motiv pentru care limbajul său ar prefera să se întoarcă în muțenie. Beckett numeşte aceasta o *desecration of silence.*

Arta vrea tot ce nu era în prealabil; totuşi, tot ceea ce este ea, era deja înainte. Ea este incapabilă să depăşească umbra a ceea ce a fost. Dar ceea ce nu a fost încă este concretul. Ceea ce caracterizează în cea mai justă măsură nominalismul ideologiei este că el trădează concretețea drept ceva dat, neîndoios existent, amăgind omenirea şi pe sine asupra faptului că mersul lumii împiedică acea certitudine paşnică a Fiindului, pe care conceptul datului nu face decît s-o uzurpe, aplicîndu-i la rîndul ei pecetea abstracțiunii. Chiar şi operele de artă nu pot numi concretul altfel decît negativ. Doar prin caracterul non-şanjabil al existenței sale proprii şi nu prin conținutul particular opera de artă pune realitatea empirică între paranteze, alcătuită dintr-un ansamblu de funcțiuni abstracte şi univer-

sale. Orice operă este utopie în măsura în care prin forma sa ea anticipă ceea ce ar putea fi în cele din urmă ea însăşi, iar acest lucru se întîlneşte cu solicitarea de a stîrpi blestemul ipseităţii emanate de subiect. Nici o operă de artă nu suportă să fie schimbată pentru o alta - justificare a momentului sensibil indispensabil în operele de artă, care fundamentează acel *hic et nune* al lor: astfel se conservă, în ciuda oricărei mijlociri, o parcelă de autonomie. Conştiinţa naivă care nu încetează de a se revendica de la acel moment nu este pe de-a-ntregul falsă conştiinţă. Şi totuşi, caracterul non-şanjabil capătă funcţia de a întări credinţa potrivit căreia acesta n-ar fi universal. Opera trebuie să-şi absoarbă chiar şi duşmanul cel mai mortal: şanjabilitatea; iar, prin concretizarea sa, să pună în evidenţă sistemul total de relaţii abstracte pentru a-i putea rezista, în loc să se eschiveze în concret. In operele moderne autentice, repetiţiile nu corespund în mod automat obligaţiei arhaice de repetiţie. Mulţi sînt aceia care o denunţă şi iau astfel partea acelui irepetabil de care vorbea Haag; *Play* a lui Beckett, prin trista ei reluare la infinit, oferă exemplul perfect. Negrul şi griul artei moderne, ca şi ascetismul împotriva culorilor, constituie în mod negativ apoteoza acestora. Cînd, în extraordinarele capitole biografice ale unei autoare precum Selma Lagerlof, Marbacka aduce copilului paralizat o pasăre-paradis împăiată, adică Nemaivăzutul aduce vindecarea, efectul acestei utopii apare în toată claritatea sa, dar nimic similar n-ar mai fi posibil: tenebrele îi ţin locul. Prin faptul că utopia, încă Nefiindul, este pentru artă învăluită în negru, aceasta din urmă rămîne amintire prin toate mijlocirile sale, amintirea posibilului împotriva realului care îl oprimă, ceva în genul compensaţiei imaginare pentru catastrofa istoriei mondiale, libertate care, sub imperiul necesităţii, n-a putut exista şi despre care nu se poate afirma cu siguranţă că va exista. în tensiunea sa faţă de catastrofa permanentă, este instituită deopotrivă negativitatea artei, participarea acesteia la tenebre. Nici o operă de artă existentă, care apare, nu este stăpînă în mod pozitiv a Nefiindului. Operele de artă se disting astfel de simbolurile religioase care pretind că posedă transcendenţa prezenţei imediate în fenomen. Nefiindul din operele de artă este o configuraţie a Fiindului. Operele de artă sînt promisiuni prin negativitatea lor pînă la negarea totală, aidoma gestului prin care, odinioară, putea să înceapă o povestire a cărei primă notă executată pe chitară promitea un Nemaivăzut ori Nemaiauzit, chiar dacă era vorba de lucruri îngrozitoare. Coperţile unei cărţi, între care ochiul se pierde în text, sînt analoage promisiunii aşa-numitei *camera obscura.* Paradoxul artei moderne în general este că aceasta dobîndeşte ceea ce, simultan, respinge, precum în debutul romanului *Â la recherche...* al lui Proust, care, prin artificiul cel mai savant cu putinţă, introduce progresiv în lectura cărţii fără a lăsa să se audă zumzăitul din *camera obscura* şi fără caleidoscopul naratorului omniscient: cartea renunţă la magie realizînd-o tocmai de aceea. Experienţa estetică este aceea a unui lucru pe care spiritul nu l-ar avea nici din lume, nici din sine însuşi — posibilitatea promisă prin chiar imposibilitatea ei. Arta este promisiunea fericirii, pe care o încalcă.

Deşi operele de artă nu sînt nici concept, nici judecată, ele sînt logice. Nimic n-ar fi enigmatic în ele, dacă logicitatea lor imanentă nu ar veni în întîmpinarea gîndirii discursive, ale cărei criterii o decepţionează, totuşi, în mod regulat. Ele se apropie cel mai mult de forma concluziei şi de modelul acesteia în gîndirea pozitivă. A spune că în artele temporale una sau alta pleacă din altceva este cu greu o metaforă; faptul că într-o operă un lucru este cauzat de un alt lucru lasă să se întrevadă destul de clar cel puţin raportul de cauzalitate empirică. Nu numai în artele temporale se întîmplă acest lucru cu necesitate; artele vizuale au şi ele nevoie de rigoare logică. Obligaţia operelor de artă de a se identifica cu ele însele, tensiunea în care ele cad astfel faţă de substratul convenţiei lor imanente şi, în fine, ideea tradiţională a echilibrului care trebuie atins au nevoie de principiul consecinţei logice: este aspectul raţional al operelor de artă. Fără obligaţia ei imanentă, nici o operă n-ar fi obiectivată; acesta este impulsul ei anti-mimetic, împrumutat exteriorului, pe care îl asociază unui interior. Logica artei, contrar regulilor altor logici, conchide fără concept sau judecată. Ea trage concluziile din fenomenele deja mijlocite în mod firesc prin spirit şi de aceea, într-o anumită măsură, logicizate. Procesul ei logic se mişcă într-un domeniu extralogic prin datele sale. Unitatea astfel dobîndită de operele de artă le pune

în

Logicitate

analogie cu logica experienței, chiar dacă procedeele, elementele şi relațiile lor se depărtează de realitatea practică empirică. Relația cu matematica, pe care arta a legat-o la începutul emancipării sale şi care reapare astăzi, în epoca disoluției idiomurilor sale, a fost conştiința de sine pe care arta o avea despre dimensiunea ei logică. Chiar şi matematica este, prin caracterul ei formal, aconceptuală; simbolurile sale nu desemnează nimic şi, la fel ca şi arta, ea nu emite judecăți existențiale; s-a accentuat adesea natura ei estetică. Cu toate acestea, arta rătăceşte atunci cînd, stimulată ori intimidată de ştiință, ea ipostaziază caracterul ei logic, compară în mod direct formele sale cu cele ale matematicii, fără a se preocupa de faptul că i se opune acesteia în mod constant. în ciuda acestui fapt, logicitatea artei este o logică sub forțele ei, care o constituie în modul cel mai clar ca o ființă *sui generis,* ca o natură secundă. Ea dejoacă orice tentativă de a înțelege operele de artă pornind de la efectul pe care îl provoacă: prin rigoarea logică, operele de artă sînt în sine obiectiv determinate fără luarea în considerare a receptării lor. Cu toate acestea, logicitatea lor nu trebuie luată *ad litteram.* Remarca lui Nietzsche care, la drept vorbind, subestimează diletantist logicitatea artei, vizează faptul că în operele de artă totul apare ca şi cum ar trebui să fie aşa şi nu altfel. Logica artei se revelă improprie prin aceea că ea conferă tuturor faptelor particulare şi soluțiilor o marjă de variație mult mai mare decît o face în mod obişnuit logica; e imposibil să se ignore amintirea stăruitoare a logicii viselor în care sentimentul consecinței constrîngătoare se asociază în chip similar unui moment de contingență. Renunțînd la scopurile empirice, logica dobîndeşte în artă un caracter obscur, se fixează şi se slăbeşte în acelaşi timp. Ea ar putea să se comporte cu atît mai liber, cu cît stilurile prestabilite produc prin ele însele mai accentuat aparența logicității şi eliberează opera particulară de sarcina săvîrşirii ei. In timp ce, în operele clasice, în sensul curent, logicitatea domină fără impedimente, aceste opere tolerează mereu cîteva, ba chiar uneori numeroase posibilități: de exemplu, în interiorul unei date tipice precum cea a muzicii cu bas continuu sau a *Commediei dell'arte,* se improvizează într-un mod mult mai sigur decît în operele ulterioare, organizate specific, individual. Acestea sînt la suprafață mai alogice, mai puțin transparente în raport cu schemele şi formulele general prestabilite de tip conceptual; ele sînt, cu toate acestea, mai logice în profunzime, se pliază mult mai riguros logicității. Dar, în timp ce această logicitate a operelor de artă ia proporții, în timp ce exigențele ei sînt considerate din ce în ce mai *ad litteram* pînă la parodia operelor total determinate, deduse pornind de la un material de bază minimal, Ca-şi-cum-ul logicității se dezvăluie. Ceea ce azi pare absurd este funcție negativă a logicității integrale. Arta suferă revanşa pentru faptul că nu există concluzii fără concept ori judecată.

Fiind improprie, această logică este dificil separabilă de cauzalitate, căci, în artă, diferența între formele pur logice şi cele care se deschid obiectivității dispare; în artă subzistă inseparabilitatea arhaică a logicii şi cauzalității. Principiile indi-viduației schopenhaueriene, spațiul, timpul şi cauzalitatea, intervin din nou în artă, domeniu al individuației extreme, fiind însă refractate; această refracție comandată de caracterul de aparență conferă artei aspectul de libertate. Prin aceasta, se dirijează conexiunile *şi* suita evenimentelor, datorită intervenției spiritului. In inseparabilitatea spiritului şi a necesității oarbe, logica artei evocă din nou legitatea continuității reale a istoriei. Schonberg putea vorbi despre muzică luînd-o ca istorie a temelor. A spune că arta posedă în sine la modul brut şi nemijlocit spațiul, timpul şi cauzalitatea este la fel de puțin întemeiat ca şi sentința pauşală a idealismului filozofic, după care arta, ca sferă ideală, ar rămîne în totalitate dincolo de asemenea determinări; acestea o influențează, ca să zicem aşa, de departe şi devin în ea, pe dată, altceva. Astfel, de exemplu, timpul în muzică este evident ca atare, dar atît de depărtat de timpul empiric, încît pe durata unei audiții atente evenimentele temporale din afara acelui flux muzical neîntrerupt rămîn exterioare acestuia din urmă, abia îl afectează; dacă un interpret se opreşte pentru a repeta ori pentru a relua un pasaj, timpul muzical rămîne pentru un moment indiferent, total intact, într-o anumită măsură se opreşte, pentru a nu se relua decît atunci cînd cursul muzical continuă. Timpul empiric tulbură timpul muzical cel mult din cauza eterogenității sale, dar ele nu se

confundă. In plus, categoriile formative ale artei nu sînt simplu calitativ diferite de categoriile externe, ci ele îşi transpun calitatea într-un mediu calitativ altul, în ciuda

modificării lor. Dacă aceste forme sînt în existența externă formele determinante ale dominației naturale, atunci, în artă, ele sînt dominate; aici se dispune liber de ele. Prin dominarea dominantului, arta revizuieşte de la bază la vîrf dominația naturii. Dispunerea de acele forme şi de raportul lor cu materialele face evident caracterul lor arbitrar față de aparența ineluctabilității care le revine în realitate. Cînd o muzică comprimă timpul, cînd un tablou reorganizează spațiul, se concretizează posibilitatea că lucrurile ar putea sta altfel. Aceste categorii sînt fixate, puterea lor nu este negată, dar ele sînt deposedate de caracterul lor obligatoriu. Astfel arta, în mod paradoxal şi tocmai prin constituenții săi formali care o debarasează de realitatea empirică, este mai puțin aparentă, mai puțin orbită de legitățile dictate subiectiv decît este cunoaşterea empirică. Ne dăm seama că logica operelor de artă derivă din logica formală, fără să-i fie identică acesteia, prin faptul că operele - iar arta se apropie astfel de gîndirea dialectică - îşi pot suspenda logicitatea şi pot face, în cele din urmă, din această suspendare chiar ideea lor; este ceea ce vizează momentul de dislocare din întreaga artă modernă. Operele de artă care atestă înclinația către o construcție integrală dezavuează logicitatea prin urma de mimesis care îi este eterogenă şi indelebilă; construcția depinde de acest lucru. Legea formală autonomă a operelor de artă protestează şi împotriva logicității care defineşte, oricum ar fi, forma ca principiu. Dacă arta n-ar avea absolut nimic de-a face cu logicitatea şi cauzalitatea, atunci ea ar fi lipsită de raportul cu Altul său şi s-ar transforma *a priori* în vid; dacă le-ar lua ca atare, atunci s-ar conforma constrîngerii; doar grație dublului său caracter, care provoacă un conflict permanent, ea se ridică cu puțin deasupra acestei constrîngeri. Concluziile fără concept şi fără judecată sînt de la bun început golite de caracterul lor apodictic şi evocă, ce e drept, o comunicare între obiecte susceptibilă a fi disimulată prin concepte şi judecăți, în timp ce rigoarea estetică conservă această comunicare ca pe o afinitate a momentelor neidentificate. Dar unitatea constituenților estetici şi a constituenților cunoaşterii este unitatea spiritului ca rațiune, exprimată de doctrina finalității estetice. Dacă acceptăm ce spune Schopenhauer, cum că arta este lumea încă o dată, atunci această lume este, totuşi, alcătuită în compoziția sa din elementele celei dintîi, conform descrierilor iudaice ale stării mesianice, care ar semăna în totul stării obişnuite şi n-ar fi diferită decît într-o infimă măsură. Dar lumea încă o dată conține o tendință negativă față de cea dintîi, ea este mai curînd distrugerea a ceea ce reflectează sensurile familiare, amăgindu-ne, decît unificarea într-un sens a elementelor dispersate ale existenței. Nu este nimic în artă, nici chiar în cea mai sublimată, care să nu fie ieşit din lume şi să rămînă intact. Toate categoriile estetice trebuie să fie definite atît prin raportul lor cu lumea, cît şi prin refuzul acesteia. Arta este cunoaştere în ambele cazuri; nu numai prin întoarcerea lumii şi a categoriilor sale, prin legătura sa cu ceea ce s-ar numi în altă parte obiectul cunoaşterii, ci poate mai mult prin tendința critică față de acea *rai io care* domină natura şi ale cărei determinări fixe ea le detronează, modificîndu-le. Dar nu ca negare abstractă a acestei *ratio,* nici prin fatala viziune imediată a ființei lucrurilor, caută arta să facă dreptate celui oprimat, ci revocînd violența raționalității prin emanciparea acesteia față de ceea ce îi pare a fi în realitatea empirică materialul ei indispensabil. Arta nu este, în ciuda convenției, o sinteză, ci disociază sintezele cu aceeaşi forță cu care acestea au fost realizate. Ceea ce, în artă, este transcendent, urmează aceeaşi tendință cu reflecția secundă a spiritului care domină natura. Mijlocul prin care comportamentul operelor de artă reflectează violența şi dominarea realității empirice este mai mult decît o analogie. închiderea operelor de artă ca unitate a diversității lor transpune imediat comportamentul dominator al naturii la ceva îndepărtat de realitatea acestuia; poate pentru că principiul autoconservării trimite dincolo de posibilitatea realizării

sale în exterior, el se vede acolo combătut de moarte şi nu este capabil să se acomodeze; arta autonomă este o parcelă de imortalitate artificial organizată, în acelaşi timp utopie şi hybris; privirii care, situată pe altă planetă, ar contempla arta, totul i-ar părea egiptean. Finalitatea operelor de artă grație căreia ele se afirmă nu este decît umbra finalității exterioare. Ele nu i se aseamănă decît prin formă şi doar prin aceasta - cel puțin aşa îşi închipuie operele de artă - sînt ele ferite de descompunere. Formula paradoxală a lui Kant, conform căreia frumos este ceea ce posedă o finalitate fără scop, exprima, în limbajul filozofiei transcendentale

Finalitate fără scop

subiective, acest lucru cu o fidelitate care nu încetează să îndepărteze teoremele kantiene de contextul metodic în care ele apar. Operele de artă se pretau finalității ca totalitate dinamică în care toate momentele particulare sînt acolo pentru a satisface scopul lor, întregul, la fel cum întregul satisface scopul său, împlinirea ori conversia negatoare a momentelor. în schimb, operele erau fără scop pentru că scăpau relației scop-mijloc din realitatea empirică. Fără aceasta, finalitatea operelor de artă are ceva himeric. Raportul dintre finalitatea estetică şi finalitatea reală era istoric: finalitatea imanentă a operelor de artă le venea din exterior. Adesea, forme estetice gravate colectiv sînt forme practice care şi-au pierdut scopul, mai ales ornamentele care nu făceau în van apel la astronomie şi matematică. Această cale este predeterminată prin originea magică a operelor de artă, ele fiind elemente ale unei practici care vroia să acționeze asupra naturii, separîn-du-se ulterior, o dată cu începuturile raționalității, de acest țel şi renunțînd la iluzia unei influențe reale. Specificitatea operelor de artă, forma lor, fiind conținut sedimentat şi modificat, nu poate nega total originea ei. Reuşita estetică se orientează în primul rînd după faptul dacă ceea ce a fost format reuşeşte să trezească conținutul exprimat în formă. Căci, în general, hermeneutica operelor de artă este transpunerea elementelor lor formale în conținuturi. Totuşi, acestea nu răsar de-a dreptul în operele de artă, ca şi cum acestea din urmă ar prelua pur şi simplu conținuturile realității. Conținutul se constituie într-o mişcare în sens invers şi se imprimă în operele care se îndepărtează de el. Progresul artistic, în măsura în care se poate vorbi realmente de aşa ceva, este suma acestei mişcări. Aceasta participă la conținut prin negarea determinată a acestuia. Cu cît are ea loc mai energic, cu atît operele de artă se organizează mai apăsat în conformitate cu o finalitate imanentă şi se adaptează tocmai astfel la ceea ce ele neagă. Concepția kantiană despre teleologia artei, ca şi a organismelor vii, se înrădăcina în unitatea rațiunii şi, în cele din urmă, în cea a rațiunii divine care stăpînea asupra lucrurilor în sine. Ea era astfel sortită eşecului. Cu toate acestea, definiția teleologică a artei îşi conservă adevărul în fața concepției triviale, între timp respinsă de către evoluția artei, cum că imaginația şi conştiința artistului conferă operelor sale o unitate organică.

Finalitatea eliberată de scopurile practice constituie analogia lor cu limbajul; statutul de fără-scop constituie natura lor acon-ceptuală, diferența lor față de limbajul semnificativ. Operele de artă nu se apropie de ideea unui limbaj al lucrurilor decît prin propriul lor limbaj, prin organizarea momentelor lor disparate; cu cit acesta este mai articulat în sine la nivel sintactic, cu atît el devine mai expresiv în toate momentele sale. Obiectivitatea conceptului estetic de teleologie îşi găseşte acoperirea în limbajul artei. Estetica tradițională ratează limbajul artei, fiindcă ea decide în prealabil, în conformitate cu un partizanat general, asupra raportului dintre întreg şi părți în favoarea întregului. Dar dialectica nu spune cum trebuie tratată arta. Ea îi este inerentă. Facultatea de judecare reflexivă, care nu poate porni de la noțiunea generală, de la universal şi, în consecință, nici de la opera de artă luată ca totalitate — care nu este niciodată dată —, şi care trebuie să urmeze momentele particulare, să le depăşească în virtutea indigenței lor, traduce subiectiv mişcarea operelor de artă în sine însăşi. In virtutea dialecticii lor, operele de artă depăşesc mitul, contextul naturii care domină abstract şi orbeşte. Incontestabil, substanța tuturor momentelor de logicitate sau, mai mult, coerența operelor de

artă este ceea ce se poate numi forma lor. Este de mirare că estetica a reflectat foarte puțin pe marginea acestei categorii, aceasta părîndu-i a fi neproblematică, deoarece face diferența artei. Dificultatea de a izola forma este condiționată de suprapunerea oricărei forme estetice cu conținutul; ea nu trebuie concepută doar în contra conținutului, ci prin conținut, pentru a evita ca ea să nu devină victima acelei abstracții prin care estetica artei reacționare are obiceiul de a se coaliza. In plus, conceptul de formă, pînă la Valery, constituie porțiunea nedesluşită a esteticii, căci arta întreagă îi este în aşa grad ataşată, încît îi este indiferent dacă este izolat ca moment de sine stătător. La fel cum nu se poate defini arta prin oricare alt moment al său, tot atît de puțin este ea pur şi simplu identică cu forma. Orice moment este, în artă, susceptibil a se nega, pînă şi unitatea estetică, pînă şi ideea de formă care a făcut atît opera de artă ca totalitate cît şi autonomia ei esențialmente posibile. în operele moderne foarte elaborate, forma tinde să disocieze unitatea acestora, fie de dragul expresiei, fie prin critica esenței afirmative. Nu de forme

deschise se duce lipsă în omniprezența crizei actuale, cum nu s-a dus lipsă de ele nici înainte. La Mozart, unitatea se punea uneori la încercare prin jocul relaxării unității. Prin juxtapunerea elementelor relativ disjunctive sau a contrastelor, compozitorul - căruia, înaintea tuturor, i se poate face elogiul siguranței formale - jonglează virtuoz chiar cu ideea însăşi de formă. El e atît de sigur de puterea acesteia, încît, ca să spunem aşa, slăbeşte hamurile şi admite ca tendințele centrifuge să se manifeste ieşind din fermitatea construcției. Pentru cei care sînt înrădăcinați într-o tradiție mai veche, ideea unității ca formă este încă atît de puțin tangibilă, încît suportă sarcinile cele mai extreme, în timp ce Beethoven, la care unitatea şi-a pierdut substanțialitatea din cauza atacului nominalist, o încordează mult mai drastic: ea preformează *a priori* pluralitatea şi o domină apoi cu atît mai triumfal. In ziua de azi, artiştii sînt foarte dezlănțuiți împotriva unității, şi cu toate acestea operele presupus deschise sau neîncheiate dobîndesc din nou sistematic şi în mod sigur ceva ce seamănă cu unitatea. Cel mai des, forma este pusă, în teorie, pe acelaşi plan cu simetria şi repetiția. Nu e nevoie nicicum de a contesta faptul că, dacă s-ar dori reducerea noțiunii de formă la nişte invariante, similitudinea şi repetiția s-ar oferi la fel ca şi contrariul lor, disimetria, contrastul şi dezvoltarea. Cu toate acestea, statuarea acestor categorii nu ar servi la mare lucru. Analizele muzicale, de exemplu, arată că pînă şi în operele cele mai dezorganizate şi mai străine de repetiție există analogii, că numeroase părți corespund altora cu ajutorul unui semn oarecare şi că non-identitatea căutată nu se realizează decît avînd ca referință elementele identice; dacă n-ar exista nici o similitudine, haosul ar rămîne invariant. Dar diferența față de repetiția manifestă, decretată din exterior şi incomplet mijlocită prin elementul specific, şi definiția ineluctabilă a non-similarului printr-un rest de identitate domină orice invariantă. Un concept al formei care, din simpatie pentru ea, nu ține cont de acest lucru nu cade prea departe de frazeologia animalică care nu se sperie de expresia germană a „perfecțiunii formale". Datorită faptului că estetica presupune mereu ideea de formă, noțiunea ei centrală, în caracterul dat al artei, ea trebuie să facă mari eforturi pentru a o gîndi. Dacă nu vrea să se încurce în tautologie, atunci face cale întoarsă la ceea ce nu este imanent noțiunii de formă, în timp ce aceasta din urmă pretinde ca, din punct de vedere estetic, nimic altceva să nu aibă un cuvînt de spus decît ea însăşi. Estetica formei nu este posibilă decît prin surparea esteticii ca totalitate a ceea ce se găseşte sub imperiul formei. Posibilitatea artei depinde de acest lucru. Ideea de formă subliniază antiteza categorică dintre artă şi viața empirică, în care dreptul său la existență a devenit nesigur. Şansa artei este egală cu cea a formei, nimic mai mult. Partea celei din urmă în criza artei se manifestă în expresii precum cea a lui Lukâcs, conform căreia importanța formei în arta modernă este mult supraestimată[58]. Pe cît de pedant se sedimentează, în acest *pronunciamento* meschin, indispoziția inconştientă a unui Lukâcs conservator din punct de vedere cultural fafă de sfera artei, pe atît de inadecvat este conceptul de formă folosit de

el. Ideea de supraestimare a formei nu-i poate veni în minte decît celui care ignoră că ea este un element esențial şi mediator al conținutului artei. Forma este coerența artefactelor — oricît de antagonistă şi sfărîmată ar fi aceasta -, prin care orice operă de artă reuşită se separă de simplul Fiind. Conceptul de formă nereflectat, care răsună în toate lozincile legate de formalism, pune forma în antiteză cu ceea ce a fost pus în versuri, compus ori pictat, ca organizare susceptibilă de a se desprinde din ele. Astfel, forma apare gîndirii ca ceva impus, arbitrar-subiectiv, în timp ce ea nu e substanțială decît atunci cînd nu exercită nici o violență asupra a ceea ce e format, ci, dimpotrivă, răsare din acesta. Dar formatul, conținutul nu sînt obiecte exterioare formei, ci sînt impulsurile mimetice atrase înspre această lume a imaginilor care este forma; numeroasele şi dăunătoarele echivocuri ale conceptului de formă provin din ubicuitatea sa care duce la numirea ca formă a tot ceea ce e artistic în artă. Conceptul este, în toate cazurile, steril în generalitatea sa trivială care nu vrea să spună nimic altceva decît că, în opera de artă, orice „materie" — fie a obiectelor intenționale, fie a materialelor precum sunetul sau culoarea - este mijlocită şi nu pur şi simplu existentă. A defini forma ca amprentă sau atribuire subiectivă este la fel de fals. Ceea ce, pe bună dreptate, poate fi numit

58 *Cf.* Georg Lukâcs, *Wider den missverstandenen Realismus,* Hamburg 1958, p. 15, *passim.*

formă în operele de artă realizează în egală măsură dezideratele obiectului activității subiective, pe cît el este produs de chiar această activitate. Din punct de vedere estetic, forma operelor de artă este esențialmente o determinare obiectivă. Ea a intervenit exact în momentul în care opera s-a separat de produs. Nu trebuie deci căutată forma în aranjarea elementelor dinainte date, cum se întîmpla în concepția despre compoziția picturală înainte ca Impresionismul să o declare depăşită. Faptul că numeroase opere recunoscute drept clasice apar privirii scrutătoare chiar astfel, constituie o obiecție mortală împotriva artei tradiționale. In plus, conceptul de formă nu este reductibil la nişte relații matematice, cum îşi imagina Zeising[59] în epoca vechii estetici. Aceste relații, fie ele principii explicite ca în Renaştere, fie manifestate latent şi asociate unor concepții mistice precum uneori la Bach, joacă un rol precis în procedeele artei, dar ele nu constituie forma, ci îi sînt vehicul, mijloc de preformare a materialului conceput drept haotic şi fără calități de către subiectul eliberat pentru prima oară, care se bizuie doar pe sine însuşi. Ne putem da seama cît de puțin coincide organizarea matematică şi tot ce-i este înrudit cu forma estetică în recentul dodecafonism, care pre-formează efectiv materia prin raporturi cantitative — serii în care nici un sunet nu trebuie să apară înainte ca celălalt să se arate şi care sînt permutate. A devenit, de altfel, de îndată clar că această preformare nu influența forma după cum credea programul lui Erwin Stein cu titlul neechivoc de *„Neue Formprinzipien"*[60]. Schonberg însuşi făcea o distincție aproape mecanică între dispoziția dodecafonică şi acțiunea componistică şi, din cauza distincției, nu se mulțumea cu această tehnică ingenioasă. Cu toate acestea, consecvența sporită a generației următoare, care lichidează diferența dintre seria-lism şi compoziția propriu-zisă, obține integrarea nu numai cu prețul unei alienări muzicale, ci şi a unei lipse de articulare care nu poate să nu lase urme la nivelul formei. Totul se petrece ca şi cum coerența imanentă a operei, livrată fără intervenție

59 *Cf.* Adolf Zeising, *Ăsthetische Forschungen,* Frankfurt am Main 1855.
60 *Cf.* Erwin Stein, „Neue Formprinzipien", în: *Von neuer Musik,* Koln 1925, pp. 59 şi urm.

sieşi, şi efortul de identificare a totalității formale dinăuntrul eterogenului ar recădea în grosolănie şi în insensibil. De fapt, operele perfecte, total organizate ale fazei seriale au abandonat practic toate mijloacele de diferențiere, căreia îi datorează propria existență. Matematizarea ca metodă de obiectivare imanentă a formei este o himeră. Insuficiența ei poate să se explice prin faptul că ea se aplică în epoci în care evidența tradițională a formelor se dezagregă şi nici o regulă obiectivă nu este dinainte impusă artistului. Acesta face atunci apel la matematică, căci ea leagă stadiul de rațiune subiectivă în care se află artistul cu aparența de obiectivitate cu ajutorul unor categorii precum universalitate şi necesitate. Vorbim de aparență, pentru că organizarea, raportul dintre momentele care constituie forma, nu provine din structura specifică şi eşuează în fața detaliului. De aici rezultă şi faptul că

matematizarea tinde tocmai spre formele tradiționale pe care le dezminte simultan ca fiind iraționale. în loc de a reprezenta legile fundamentale ale ființei, aşa cum se înțelege pe sine, aspectul matematic al artei încearcă disperat să-i garanteze acesteia posibilitatea în interiorul unei situații istorice în care obiectivitatea conceptului de formă este atît reclamată cît şi inhibată de stadiul conştiinței.

Conceptul de formă pare a fi adesea limitat de faptul că, de îndată ce se formulează, deplasează forma într-o dimensiune fără a lua în considerare o alta, de exemplu în muzică accentuează succesiunea temporală, ca şi cum simultaneitatea şi polifonia ar participa mai puțin la formă, ori în pictură, unde forma este atribuită proporțiilor spațiului şi suprafeței în defavoarea funcției formatoare a culorii. Contrar acestor fapte, forma estetică este organizarea obiectivă într-o elocvență coerentă a tot ceea ce apare în interiorul unei opere de artă. Ea este sinteza non-violentă a elementelor dispersate, pe care le conservă, totuşi, aşa cum sînt, în divergența şi contradicțiile lor, şi tocmai de aceea ea este pe bună dreptate o realizare a adevărului. Unitate instituită, ea se suspendă constant pe sine însăşi; îi este esențial de a se întrerupe prin acel Altul al ei, iar coerenței sale îi este vital să înglobeze non-coerența. In raportul cu acest Altul, a cărui stranietate o tempereazã menținînd-o totuşi, ea este elementul anti-barbar al artei; grație ei, arta participă la civilizația pe care o critică prin exis-

tenta sa. Lege a transfigurării Fiindului, forma reprezintă, față de acesta, libertatea. Ea secularizează modelul teologic al chipului şi asemănării cu Dumnezeu, nu ca pe o creație, ci ca pe un comportament uman obiectivat care imită creația; şi iarăşi, nu ca pe o creație *ex nihilo*, ci ca pe o creație pornind de la creat. Nu e deplasată exprimarea metaforică după care forma ar fi în operele de artă tot ceea ce poartă urma intervenției manuale. Ea este amprenta muncii sociale, fundamental diferită de procesul formării empirice. Ceea ce se prezintă ca formă ochilor de artist ar trebui să fie explicat mai curînd a *contrario*, prin aversiunea împotriva elementului nefiltrat în operele de artă, împotriva complexului culorilor care nu face decît să fie acolo fără a fi în sine nici articulat, nici animat, împotriva secvenței muzicale extrase din repertoriu, din locul comun, împotriva pre-criticului. Critica şi forma converg. în operele de artă, forma este cea grație căreia acestea se revelă în sine critice. Ceea ce se răzvrăteşte în operă împotriva restului de relief este veritabilul suport al formei şi negăm arta cînd cultivăm în ea teodiceea non-formatului în numele, de exemplu, al diletantismului muzical sau al cabotinajului. Prin implicația sa critică, forma elimină practicile şi operele trecutului. Ea contrazice concepția despre opera de artă ca imediatețe. Dacă ea este, în operele de artă, factorul prin care acestea devin ceea ce sînt, atunci ea devine egalul mijlocirii lor, al reflecției lor în sine obiective. Forma este mijlocirea ca raport al părților între ele şi cu totalitatea, dar şi ca elaborare completă a detaliilor. Naivitatea elogiată a operelor de artă apare sub acest aspect ca element anti-artistic. Ceea ce, la rigoare, apare în ele ca fiind naiv şi intuitiv, constituția lor ca ceva care se prezintă în sine coerent, oarecum nefracturat şi de aceea nemijlocit, se datorează mijlocirii lor în sine. Doar grație acestui fapt ele devin semnificante, iar elementele lor devin semne. în operele de artă, tot ceea ce seamănă limbajului se condensează în formă. Ele se convertesc astfel în antiteze ale formei, în impulsuri mimetice. Forma tinde să facă detaliul să vorbească prin totalitate. Dar aici stă melancolia formei, mai ales la artiştii la care ea predomină. Ea limitează constant ceea ce este format, altfel conceptul ei ar pierde ceea ce l-ar distinge în mod specific de format; ce altă confirmare a muncii artistice de formare, care nu încetează a selecționa, a amputa şi renunța: nici o formă fără refuz. Astfel se prelungeşte în operele de artă elementul dominator pernicios, de care acestea ar vrea să se debaraseze. Forma este amoralitatea lor. Ele nedreptățesc formatul, urmîndu-1. Antiteza dintre formă şi viață, în mod constant perorată de vitalism de la Nietzsche încoace, cel puțin a simțit ceva din asta. Arta cade în păcatul viului, nu doar pentru că, prin distanța sa,

mărturiseşte despre propria vină, ci mai ales prin faptul că decupează viul pentru a-1 aduce la limbaj, pentru ca-1 ciunteşte. Mitul lui Procust dă seama, într-o anumită măsură, de filozofia istoriei primitive a artei. Dar nu rezultă de-aici nicicum o condamnare a artei, aşa cum nu se poate nicicînd trage această concluzie dintr-o vină parțială în sînul vinei totale. Cel care face tărăboi împotriva pretinsului formalism - împotriva faptului că arta ar fi artă -, se serveşte de chiar inumanitatea de care el acuză formalismul: în numele unor clici care^ pentru a ține mai strîns în frîu indivizii dominați, cer să ne adaptăm acestei inumanități. De fiecare dată cînd se acuză inumanitatea spiritului, se face un pas împotriva umanității. Doar acel spirit respectă oamenii; în loc de a se plia după ei, după cum au devenit ei, el se cufundă în lucrul aparținînd oamenilor, fără ca ei să o ştie. Campania dirijată împotriva formalismului ignoră faptul că forma care este aplicată conținutului este ea însăşi un conținut sedimentat. Acest lucru şi nu regresia către un conținut pre-artistic conferă obiectului în artă primatul cuvenit. Categoriile estetice formale precum particularitatea, dezvoltarea şi disputarea contradicției, nu în ultimul rînd anticiparea concilierii prin echilibru, sînt transparente conținutului lor, chiar şi ori mai ales atunci cînd s-au desprins deja de obiectele empirice. Arta adoptă poziția sa specifică față de empiric prin chiar distanța pe care o ia de acesta; contradicțiile sînt în empirie nemijlocite şi se exclud simplu una pe alta. Mijlocirea lor, conținută în sine în realitatea empirică, nu devine un Pentru sine al conştiinței decît prin acțiunea de retragere din artă. în aceasta stă un act de cunoaştere. Trăsăturile artei radicale, din pricina cărora a fost ostracizată drept formalism, provin fără excepție din faptul că în ele palpită viu conținutul, necorectat în prealabil de armonia în vigoare. Expresia emancipată din care au reieşit toate formele de artă nouă a protestat împotriva expresiei romantice, prin caracterul ei protocolar reacționînd contra formelor,

conferindu-le acestora substanțialitatea. Kandinsky a impus termenul de act cerebral. Din punct de vedere istorico-filozofic, emanciparea formei realizează, în general, momentul ei conținutistic prin refuzul de a atenua alienarea imaginii, ea îşi încorporează elementul alienat doar prin aceea că îl defineşte ca atare. Operele ermetice exercită în mai mare măsură critica *stătu quo-ului* decît cele care de dragul unei critici sociale inteligibile se forțează să obțină o conciliere formală şi recunosc tacit traficul pretutindeni înfloritor al comunicării. In dialectica dintre formă şi conținut, şi împotriva celor spuse de Hegel, balanța se înclină de partea formei, şi din motivul că acest conținut, a cărui salvare este de altfel una din preocupările esteticii hegeliene, s-a pervertit între timp într-un mulaj al reificării - împotriva căreia, conform doctrinei hegeliene, arta protestează -, cu alte cuvinte într-o realitate pozitivistă. Cu cît conținutul experimentat se transformă mai mult, pînă la a deveni de nerecunoscut, şi se transpune în categorii formale, cu atît mai puțin sînt materiile nesublimate comensurabile conținutului operelor de artă. Tot ceea ce apare în opere este virtual conținut şi formă în egală măsură, în timp ce aceasta din urmă rămîne factorul de definiție a apariției, iar conținutul rămîne ceea ce se defineşte pe sine. Atît timp cît estetica a prins curajul să dezvolte un concept mai energic al formei, ea a căutat elementul artistic, în modul cel mai legitim împotriva punctului de vedere preartistic al artei, doar în formă şi în modificările ei, ca schimbări ale comportamentului subiectului estetic; aceasta a fost axioma concepției istoriei artei ca istorie a spiritului. Dar ceea ce promite a revigora subiectul în sensul emancipării, îl şi slăbeşte în acelaşi timp, disociindu-1. Hegel are, în cele din urmă, dreptate cînd afirmă că procesele estetice posedă mereu un aspect legat de conținut, aşa cum în istoria artelor plastice şi în literatură nu încetează să apară noi straturi ale lumii exterioare, care sînt descoperite şi asimilate, în timp ce altele se sting, îşi pierd puterea lor artistică şi nu-1 determină nici măcar pe ultimul mîzgălitor ratat să le imortalizeze pe pînză. Să ne amintim de lucrările Institutului Warburg, din care unele pătrund în inima conținutului artistic grație analizei motivului. Cartea

lui Benjamin despre arta barocă arată că, în poetologie, o tendință analoagă a fost cu certitudine provocată prin refuzul de a confunda intențiile subiective cu conținutul estetic şi, în cele din urmă, prin refuzul de a alia estetica cu filozofia idealistă. Momentele conținutistice sînt puncte de sprijin ale conținutului împotriva presiunii intenției subiective.
Articularea, grație căreia opera de artă îşi dobîndeşte forma, nu încetează să facă, într-un anumit sens, concesiuni declinului acesteia. Dacă unitatea fără cusur şi non-violentă a formei şi a formatului ar fi reuşită aşa cum figurează ea în ideea de formă, atunci identitatea identicului cu non-identicul ar fi realizată; în fața caracterului nerealizabil al acestei identități, opera de artă se încastrează, totuşi, în imaginarul simplei identități Fiind-pentru-Sine. Dispunerea unui tot în funcție de complexele sale, fundament al articulării, îi menține totdeauna insuficiența, fie ca repartiție a unei mase de lavă în grădinile bine împrejmuite, fie printr-un rest de elemente exterioare în fuziunea pârtilor divergente. Exemplul tipic pentru acest fenomen poate fi observat în contingența neîm-blînzită a dezvoltării melodice a unei simfonii integrale care se efectuează ca într-o suită. Ceea ce se poate numi nivel formal al unei opere - după un termen uzual în grafologie, de la Klages încoace -, depinde de gradul articulării sale. Noțiunea de nivel formal pune capăt relativismului „voinței artistice" a lui Riegl. Există tipuri de artă şi faze ale istoriei acesteia în care articularea nu este căutată sau este obstrucționată prin procedee tehnice convenționale. Adecvarea lor artistică la concepția formei obiective şi istorice care le poartă nu schimbă nimic din aspectul lor subaltern: sub constrîngerea acelui *apriori* care pune stăpînire pe ele, operele de artă respective nu rezolvă ceea ce ar trebui să rezolve în virtutea logicității lor. „Aşa ceva nu trebuie să se întîmple"; ca în cazul unor amploiați ai căror înaintaşi au fost artişti de nivel inferior, subconştientul le sugerează că extrema îi ocoleşte pe oamenii mărunți ce sînt. Dar extrema este legea formală a lucrului în care s-au lăsat antrenați. Rar se conştientizează, chiar şi de către critică, faptul că, individual sau colectiv, arta nu-şi caută deloc conceptul propriu, care se desfăşoară prin ea. Ne gîndim, de exemplu, adesea la cei ce au obişnuința de a rîde, chiar atunci cînd nu e nimic comic la mijloc. Numeroase opere de artă încep cu o resemnare neexplicită, căreia le sînt livrate, avînd totuşi succes pe lîngă istoricii artei sau pe lîngă public, grație slabelor

Conceptul articulării (I)

pretenții emise de producerea lor. Ar trebui să analizăm într-o bună zi maniera în care acest aspect a contribuit încă din epocile timpurii la divorțul dintre artele superioare şi cele inferioare, divorț ce îşi are fără îndoială rațiunea primordială în faptul că eşecul culturii se datorează tocmai umanității care a produs-o. Oricum ar fi, o categorie atît de formală în aparență, cum este articularea, posedă şi un aspect material: pe acela al intervenției în masa informă şi confuză a ceea ce s-a sedimentat în artă, dincoace de autonomia acesteia; pînă şi formele sale tind din punct de vedere istoric să devină materii de gradul doi. Mijloacele fără de care forma n-ar putea exista o subminează din interior. Operele de artă care renunță la totalități parțiale mai mari, pentru a nu-şi compromite unitatea, nu fac decît să se eschiveze din fața acestei aporii, anume obiecția lui Webern față de intensitatea fără extensie. In schimb, producțiile mediocre lasă intacte, sub fragilul înveliş al formei, totalitățile parțiale: ele preferă mai curînd să le mascheze, decît să le facă să fuzioneze. Plecînd de-aici, am putea chiar stabili o regulă - mărturie vie despre faptul că între formă şi conținut există o strînsă legătură -, anume că raportul părților cu întregul reconstituie indirect, pe căi ocolite, un aspect esențial al formei. Operele de artă se pierd pentru a se regăsi: categoria formală corespunzînd acestui fapt este episodul, într-o serie de aforisme publicate înainte de primul război mondial şi datînd din prima sa fază de creație expresionistă, Schonberg a atras atenția asupra faptului că nu există nici un fir al Ariadnei care să servească drept ghid către miezul operelor de artă[61]. Dar aceasta nu favorizează în nici un fel un iraționalism estetic. Forma, totalitatea şi logicitatea sînt intransparente operelor de artă în aceeaşi măsură în care momentele lor, conținutul aspiră

la întreg. Arta de mare pretenţie tinde să depăşească forma ca totalitate, ajungînd la fragmentar. Mizeria formei se resimte probabil cel mai acut în dificultăţile artei temporale de a ajunge la încheiere: în muzică, în aşa-zisa problemă a finalului, în literatură în chestiunea deznodămîntului, care se manifestă pînă la Brecht. O dată

61 *Cf.* Arnold Schonberg, „Aphorismen", în: *Die Musik* 9 (1909/1910), pp. 159 şi urm.

debarasată de convenţie, nici o operă de artă nu mai poate, desigur, să mai concluzioneze în mod convingător, în vreme ce deznodămintele tradiţionale se mulţumesc cu iluzia că, o dată cu punctul final în timp, toate momentele parţiale se reunesc şi într-o totalitate a formei. în numeroase opere de artă moderne, care au obţinut între timp o largă audienţă, forma a fost în mod abil păstrată deschisă, întrucît acestea doreau să demonstreze că unitatea formei nu le mai era permisă. Smintita infinitate, această imposibilitate de a conchide, devine expresie şi, în acelaşi timp, principiul metodologic liber ales. Faptul că Beckett utilizează în piesele sale repetiţia literală, în loc de a pune punct, este o reacţie la acest fenomen. Sînt deja cincizeci de ani de cînd Schonberg a procedat în acelaşi fel în marşul *Serenadei:* după suprimarea reprizei, revenirea ei din disperare. Ceea ce Lukâcs numea odată descărcarea sensului desemna forţa care permitea operei de artă, prin confirmarea prealabilă a definiţiei sale imanente, să se şi încheie după modelul celui care moare de bătrîneţe şi sătul de viaţă. Faptul că aşa ceva este refuzat operelor de artă, că ele nu mai pot muri, la fel ca vînătorul Gracchus, este imediat integrat de ele însele ca expresie a ororii. Unitatea operelor de artă nu poate fi ceea ce trebuie să fie, adică unitate în diversitate: sintetizînd, ea aduce atingere sintetizatului şi deteriorează în sine sinteza. Operele suferă în egală măsură de totalitatea lor mijlocită ca şi de nemijlocirile lor.
împotriva împărţirii snoabe a artei în formă şi conţinut, trebuie insistat asupra unităţii lor; împotriva concepţiei sentimentale a indiferenţei în sînul operelor de artă, trebuie insistat asupra faptului că diferenţa subzistă concomitent în mijlocire. Dacă perfecta identitate a celor două este himerică, pe de altă parte ea tot n-ar fi în beneficiul operelor de artă: acestea ar fi, prin analogie cu expresia kantiană, goale sau oarbe, un joc sieşi suficient sau empirism grosier. Sub aspectul conţinutului, conceptul de material permite aprecierea cea mai justă a diferenţei mijlocite. într-o terminologie adoptată în mod cvasi-general în genurile artistice astfel este denumit ceea ce este format, nefi-ind, totuşi, acelaşi lucru cu conţinutul. Hegel le-a confundat, din păcate. Putem explica diferenţa lor plecînd de la muzică. Conţinutul muzicii este, în cele din urmă, ceea ce se întîmplă, episoadele, motivele, temele, elaborarea lor: toate acestea sînt

situaţii fluctuante. Conţinutul nu este situat în afara timpului muzical; dimpotrivă, el îi este esenţial, şi invers, fiind tot ceea ce are loc în timp. In schimb, materialul este lucrul de care dispune artistul, ceea ce i se prezintă în cuvinte, culori şi sunete, pînă la asocierile de tot felul, pînă la procedeele tehnice dezvoltate; în aceeaşi măsură, formele pot şi ele deveni material, adică ceea ce li se prezintă lor şi asupra căruia ele pot decide. Concepţia răspîndită printre artiştii superficiali privind eligibilitatea materialului devine, din acest punct de vedere, problematică, întrucît ea ignoră constrîngerea materialului, şi la un material specific, care guvernează procedurile tehnice şi progresul lor. Alegerea materialului, întrebuinţarea şi limitarea sa constituie un aspect esenţial al producţiei. Chiar şi expansiunea în necunoscut, extinderea dincolo de stadiul materialului dat, constituie în mare măsură funcţia acestuia, ca şi a criticii la adresa sa, pe care el însuşi o condiţionează. Conceptul de material este presupus de alternative ca aceasta: fie un compozitor operează cu sunete conţinute în tonalitate şi, fiind derivate din aceasta, perfect recognoscibile, fie le elimină în mod radical - alternativă similară

cu cea din arta figurativă sau nonfigurativă, din perspectivism sau non-perspectivism. Conceptul de material a fost probabil conştientizat în anii douăzeci, excepție făcînd, desigur, automatismele lingvistice ale acelor cîntăreți care, torturați de sentimentul muzicalității lor îndoielnice, îşi fac o glorie din materialele interpretate. De la teoria hegeliană asupra operei de artă romantice încoace s-a perpetuat eroarea potrivit căreia, o data cu caracterul prestabilit al formelor dominante, a dispărut şi obligativitatea materialelor, cu care au de-a face formele. Extensia materialelor disponibile, cărora nu le mai pasă de vechile frontiere dintre genuri, este abia rezultatul emancipării istorice a conceptului estetic de formă. Dinafară această extensie este mult supraestimată; o compensează actele de respingere la care sînt siliți artiştii nu numai din cauza gustului, ci şi prin însuşi stadiul materialelor. Există extrem de puțin material disponibil în mod abstract care să poată fi folosit în mod concret, deci care să nu lezeze stadiul spiritual. Materialul nu este unul natural, chiar dacă el apare astfel artiştilor. Dimpotrivă, el este totalmente istoric. Poziția pretins suverană a artiştilor este rezultatul spulberării oricărei ontologii artistice, iar acest declin afectează şi materialele. Ele nu depind în mai mică măsură de modificările tehnicii decît depinde aceasta din urmă de materialele pe care le prelucrează. Este evident, de exemplu, faptul că un compozitor primeşte dinspre tradiție materialul tonal cu care operează. Dacă vrea să critice tradiția folosind un material autonom, epurat pe de-a-ntregul de noțiuni precum consonanță şi disonanță, acord triplu şi dia-tonie, atunci ceea ce este negat se regăseşte în negație. Astfel de opere vorbesc la modul virtual despre tabu-urile pe care le iradiază. Falsitatea ori caracterul de şoc al oricăruí acord triplu pe care şi-1 permit face să apară acest fenomen, iar monotonia pe care ne place să o blamăm în arta radical modernă îşi găseşte aici cauza ei obiectivă. Rigorismul evoluției celei mai recente, care sfîrşeşte prin a elimina reziduurile de elemente tradiționale negate în materialul emancipat - pînă în fibrele cele mai intime ale compoziției ori picturii -, nu face decît să se supună cu atît mai manifest tendinței istorice, în iluzia purității date a materialului fără însuşiri. Derobarea materialului de însuşiri, care, la suprafață, se traduce prin pierderea caracterului său istoric, este ea însăşi tendința sa istorică înțeleasă ca tendință a raț-iunii subiective. Ea îşi atinge limitele prin faptul că lasă în urma ei în material determinările istorice ale acestuia.

Din conceptul de material nu trebuie îndepărtat în manieră apodictică ceea ce în vechea terminologie se numeşte materie, iar la Hegel subiect. Deşi conceptul de materie se referă tot la artă, el este, în nemijlocirea sa, în plin declin de la Kandinsky, Proust, Joyce încoace, ca element ce ar urma să fie preluat din realitatea exterioară şi apoi supus prelucrării. Paralel cu critica elementului eterogen preexistent, a ceea ce nu este asimilabil estetic, creşte şi inconfortul față de ceea ce numim marile subiecte, cărora Hegel şi Kierkegaard, ori mai recent numeroşi alți teoreticieni şi dramaturgi marxişti le acordă atîta importanță. Ideea că o operă îşi poate dobîndi demnitatea doar tratînd un eveniment sublim — unde sublimul nu este adesea decît fructul ideologiei, al respectului pentru putere şi grandoare -, este demascată începînd cu Van Gogh prin picturile sale, care reprezintă un scaun şi cîteva fire de floarea-soare-lui şi care urlă, totodată, prin dezlănțuirea tuturor acelor emo-

ții, prin a căror experimentare individul epocii sale înregistra pentru prima dată catastrofa istorică. Acest lucru fiind manifest, ar trebui arătat şi în arta mai veche faptul că autenticitatea ei depinde în mică măsură de importanța falacioasă ori poate chiar reală a obiectelor artei. Ce e un Delft pentru Vermeer? Oare nu cumva o rigolă bine pictată are mai multă valoare, cum spunea Kraus, decît un palat prost ornamentat ? „Plecînd de la o serie laxă de evenimente... se edifică pentru ochiul lucid o lume a perspectivelor, ambianțelor şi emoțiilor, iar poezia de două parale devine poezia scării din dos, pe care n-o poate condamna decît debilitatea oficială care preferă un palat prost pictat unei rigole bine pictate."[62] Estetica hegeliană a conținutului

subscrie, ca estetică a subiectului, nedialectic şi într-un spirit identic cu multe dintre intențiile sale, la reificarea artei prin relația sa grosieră cu obiectele. De fapt, Hegel a refuzat intrarea momentului mimetic în estetică. în idealismul german, întoarcerea către obiect a fost asociată în mod constant cu spiritul grobian. Frapant este acest lucru mai ales în paragrafele celei de-a treia cărți a *Lumii ca voință şi reprezentare* consacrate picturii istorice. Eternitatea idealistă se dezvăluie în artă ca un kitsch; cel ce insistă pe categoriile sale inalienabile i se şi abandonează. Brecht a rămas, în schimb, insensibil la acest lucru. în textul *Cinci dificultăți de a scrie adevărul* el declară: „Nu este, de exemplu, deloc fals că scaunele posedă o suprafață pentru a te aşeza şi că ploaia cade de sus în jos. Numeroşi poeți scriu adevăruri de acest tip. Ei se aseamănă cu pictorii care acoperă de natură moartă pereţii ambarcațiunilor plutitoare pe cale de scufundare. Prima dificultate nu există pentru ei, şi totuşi ei au conştiința împăcată. Neintimidați de cei puternici şi nici deconcertați de strigătele celor violentați, ei îşi încarcă pînzele cu culoare. Absurditatea atitudinii lor provoacă în ei înşişi un pesimism «profund» pe care îl vînd la preț bun, dar care, la drept vorbind, ar fi mai cinstit pentru alții, nu pentru astfel de maeştri şi astfel de produse. Nici măcar nu e uşor să-ți dai seama că adevărurile lor sînt adevăruri despre scaune sau despre ploaie. Căci ele au,

62 Karl Kraus, *Literatur und Liige*, ed. H. Fischer, Munchen 1958, p. 14.

de obicei, aparența adevărurilor despre lucruri importante. Or, modelarea artistică constă chiar în a conferi importanță unui lucru. Doar printr-o privire atentă ne putem da seama că operele de artă nu spun decît: «Un scaun e un scaun» şi «nimeni nu poate opri ploaia să cadă de sus în jos»."[63] E doar o glumă. Ea provoacă pe bună dreptate conştiința culturii oficiale care a găsit mijlocul de a integra şi scaunul lui Van Gogh ca piesă de mobilier. Dacă, totuşi, s-ar dori obținerea unei reguli din acest fragment, aceasta n-ar fi decît regresivă. Intimidarea nu serveşte la nimic. în realitate, scaunul pictat poate fi ceva foarte important, dacă nu preferăm să ne dispensăm de termenul afectat de importanță. In acel Cum al manierei de a picta se pot sedimenta experiențe incomparabil mai profunde şi chiar socialmente mai relevante decît în portretele fidele de generali ori de eroi revoluționari. Retrospectiv privind, tot ceea ce reiese din această categorie se metamorfozează în *Galeria Oglinzilor de la Versailles* din 1871, chiar dacă generalii imortalizați în pozele istorice respective ar fi trebuit, mai curînd, să dirijeze armate roşii care ocupă țări în care revoluția nu a avut loc. Această problematică a subiectelor care îşi trag importanța din realitatea trăită atinge şi intențiile inculcate operelor. Aceste intenții pot fi considerate în sine ca spirituale. Introduse în operele de artă, ele constituie un subiect precum Meier, primarul oraşului Basel. Ceea ce poate spune un artist - şi asta o ştia şi Hegel -, nu poate spune decît prin acțiunea asupra formei, nu însărcinînd-o pe aceasta din urmă să o spună. Printre originile erorii în interpretarea curentă şi critica operelor de artă, cea mai funestă este cea care constă din a confunda intenția — ceea ce, după cum se spune pretutindeni, vrea să spună artistul - cu conținutul. Prin reacție la acest fapt, conținutul se cantonează din ce în ce mai mult în zonele lăsate vacante de intențiile subiective ale artiştilor, în timp ce operele în care intenția este dominantă, fie ca *fabula docet*, fie ca teză filozofică, blochează conținutul. Faptul că o operă de artă este prea gîndită nu ține doar de ideologie, ci îşi obține, dimpotrivă, adevărul din aceea că este prea puțin gîndită, anume împotriva insistenței propriei sale intenții. Strategia filologică ce îşi

63 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke, op. cit*, voi. 18, p. 225.

Intenție şi conținut; intenție şi sens

imaginează că, o dată cu intenția, deține în mod ferm şi conținutul operei se compromite la modul imanent prin faptul că extrage, tautologic, din operele de artă ceea ce fusese introdus în

prealabil. Critica literară relativă la Thomas Mann este unul din exemplele cele mai terifiante. Fără îndoială, chiar o tendință literară autentică în sine favorizează o astfel de practică: evidența naivă şi caracterul iluzoriu îi apar drept cusute cu ață albă, ea nu poate respinge reflecția şi se vede constrînsă să întărească stratul intențional. Astfel, considerațiilor non-intelectuale li se oferă un surogat confortabil. Depinde de operele de artă ca - aşa cum s-a întîmplat în marile opere moderne - să integreze elementul reflexiv lucrului însuşi printr-o reflexie reiterată, în loc să tolereze lucrul ca veşmînt de ordin material.
Intenția operelor de artă este doar în mică măsură conținutul lor - fie şi pentru faptul că aGesta din urmă nu este garantat nici unei intenții realizate prin artă, oricît de clar exprimată ar fi ea: totuşi, doar un rigorism obtuz ar putea să o descalifice ca moment. Intențiile au locul lor în dialectica dintre polul mimetic al operelor de artă şi participarea lor la *AUfklărung;* nu doar ca forță subiectiv stimulantă şi organizatoare care se disipează apoi în operă, dar şi în obiectivitatea acesteia. Faptul că pura indiferență îi este refuzată operei conferă intențiilor tot atîta independență particulară cît tuturor celorlalte momente; ar trebui să ne situăm dincolo de structura operelor importante de dragul lui *thema probandum* pentru a putea nega că, deşi variabilă istoriceşte, importanța lor stă în raport cu intenția lor. Dacă, în operele de artă, materialul este într-adevăr o formă de rezistență împotriva purei sale identități, atunci procesul acestei identități este el însuşi esențialmente un proces între material şi intenție. Fără aceasta din urmă, structură imanentă a principiului de identificare, n-ar exista mai multă formă decît fără simplele impulsuri mimetice. Surplusul de intenții revelă faptul că obiectivitatea operelor nu este complet reductibilă la mimesis. Vehiculul obiectiv al intențiilor din opere, care sintetizează intențiile particulare ale fiecăreia, este sensul. Importanța sa rezistă în ciuda oricărei problematici pe care acesta o incumbă şi deşi este evident faptul că în operele de artă el nu are ultimul cuvînt. Sensul din *Iphigenia* lui Goethe este umanitatea. Dacă aceasta n-ar fi decît intenționată, gîndită în mod abstract de către subiectul poetic, dacă ea ar fi, după cum spune Hegel şi despre Schiller, doar o „sentință", atunci ea ar fi efectiv indiferentă față de operă. Dar dat fiind faptul că ea însăşi devine mimetică în virtutea limbajului şi se exteriorizează în elementul non-conceptual fără să-şi sacrifice caracterul conceptual, ea stabileşte o tensiune fertilă în raport cu conținutul, cu poeti-zatul. Sensul unui poem precum *Clair de lune* al lui Verlaine nu poate fi luat drept semnificat; însă el depăşeşte incomparabila tonalitate muzicală a versurilor. Aici senzualitatea este în acelaşi timp intenție: fericirea şi tristețea care acompaniază actul sexual, de îndată ce el plonjează în sine însuşi şi neagă spiritul ca asceză, constituie conținutul; ideea reprezentată impecabil a senzualității fără de sens constituie sensul. Această caracteristică, centrală pentru ansamblul artei franceze de la sfîrşitul secolului al XlX-lea şi începutul secolului XX, chiar şi pentru cea a lui Debussy, ascunde potențialul modernismului radical. Legăturile istorice nu lipsesc. Invers, a şti dacă intenția se obiectivizează în poetizat constituie punctul de plecare, chiar dacă nu şi scopul criticii. Liniile de ruptură dintre această intenție şi ceea ce este atins, nelipsite în operele de artă contemporane, nu sînt deloc mai puțin cifruri ale conținutului artei decît ceea ce a fost dobîndit. Dar o critică de nivel superior, critică a adevărului sau falsității conținutului, devine frecvent critică imanentă prin cunoaşterea raporturilor dintre intenție şi poetizat, pictat, ori compus. Ea nu eşuează mereu în slăbiciunea unei configurații subiective. Falsitatea intenției perverteşte conținutul obiectiv de adevăr. Dacă ceea ce trebuie să fie conținut de adevăr este fals în sine, coerența imanentă este inhibată. Această falsitate este de obicei mijlocită prin falsitatea intenției: la nivelul formal cel mai elevat „cazul Wagner". — Tradiția esteticii, conformă în mare măsură cu arta tradițională, consta din a defini totalitatea operei de artă ca o coerență a sensului. Acțiunii reciproce a totului şi a părților trebuia să i se confere o astfel de plenitudine a sensului, încît substanța acestui sens să coincidă cu conținutul metafizic. întrucît coerența sensului se constituia prin relația momentelor şi nu în mod atomist în oricare din

laturile sensibile ale operei, în acea coerenţă ar fi trebuit perceput ceea ce pe bună dreptate s-ar numi spiritul operei de artă. Faptul că elementul spiritual al unei opere este echivalent cu configuraţia momentelor sale nu doar seduce, dar este şi adevărat în raport cu orice reificare sau materializare grosieră a spiritului şi conţinutului operelor. La acest sens participă, mijlocit sau nemijlocit, tot ceea ce se manifestă, fără ca elementele care se manifestă să aibă în mod necesar aceeaşi pondere. Diferenţierea de pondere era unul din mijloacele cele mai eficace pentru articulare: de exemplu distincţia între episodul tetic principal şi tranziţii, în general între esenţial şi accesorii, oricît de necesare ar fi acestea din urmă. Astfel de diferenţieri erau în arta tradiţională în mare măsură dirijate prin scheme, iar critica celor din urmă le-a făcut problematice: arta tinde spre genuri de procedee în care tot ceea ce se petrece în ea se află la fel de aproape de centru, în care orice element accidental alimentează bănuiala de ornament superfluu. în aceasta rezidă una dintre cele mai mari dificultăţi de articulare a artei noi. Autocritica irezistibilă a artei, necesitatea unei structurări infailibile par să meargă simultan în sensul opus şi să favorizeze momentul haotic care pîndeşte în orice formă de artă, ca o condiţie a acesteia. Criza posibilităţii de diferenţiere antrenează adesea cu sine, chiar şi în operele de înalt nivel formal, un element nediferenţiat. Tentativele de luptă împotriva acestui fenomen sînt obligate aproape fără excepţie, deşi nu rareori într-un mod latent, să împrumute din repertoriul căruia i se opun: şi aici stăpînirea fără cusur a materialului şi mişcarea înspre difuz converg.

Faptul că operele de artă, după formula paradoxală a lui Kant, sînt „fără scop", gratuite, adică separate de realitatea empirică, altfel spus, că ele nu urmăresc nici un scop util instinctului de conservare şi vieţii, ne împiedică să calificăm sensul ca scop, în ciuda afinităţilor sale cu teleologia imanentă. Or, operelor de artă le este din ce în ce mai dificil de a se constitui în coerenţa sensului. Ele sfîrşesc prin a răspunde acestei provocări prin refuzul ideii de coerenţă de acest tip. Cu cît emanciparea subiectului demolează mai mult toate concepţiile despre o ordine prestabilită şi dătătoare de sens, cu atît noţiunea de sens ca refugiu al teologiei în plin declin devine mai problematică. încă de dinainte de Auschwitz, pentru a atribui un sens pozitiv existenţei, nu se putea decît minţi afirmativ faţă de experienţele istoriei. Consecinţele acestui fapt se fac simţite şi în forma operelor de artă. Dacă, în lipsa ideologiei, ele nu mai au nimic în exteriorul lor de care să se acroşeze, nici nu se poate institui printr-un act subiectiv ce le lipseşte. Căci lipsa le este inculcată prin tendinţa lor spre subiectivizare, iar aceasta nu este un accident al istoriei spiritului, ci este conformă cu stadiul adevărului. Reflecţia critică faţă de sine inerentă oricărei opere de artă îi ascute acesteia din urmă intoleranta în raport cu toate momentele din ea care scot în evidenţă, în mod tradiţional, sensul. Dar tot astfel îi creşte şi intoleranţa faţă de sensul imanent al artei şi faţă de categoriile care fundamentează sensul. Căci sensul prin care se sintetizează opera de artă nu poate fi ceva ce îi revine chiar artei să elaboreze; nu poate fi substanţa ei. Dacă totalitatea operei prezintă sensul şi îl produce estetic, atunci opera în sine îl reproduce. Sensul nu este legitim în opera de artă decît în măsura în care el este în mod obiectiv mai mult decît sensul propriu operei. Epuizînd fără milă toate posibilităţile coerenţei de sens, operele de artă se amăgesc singure aducînd prejudicii sensului. Munca inconştientă a geniului artistic în direcţia elaborării sensului unei opere ca principiu substanţial şi viabil suprimă sensul. Producţia avangardistă a ultimelor decenii a luat la cunoştinţă această stare de fapt, a tematizat-o şi a transpus-o în structura operelor. Este facil să arăţi că neo-Dadais-mului îi lipseşte referinţa politică şi să-1 respingi ca absurd şi lipsit de finalitate, în ambeLe sensuri ale cuvîntului. Dar pro-cedînd astfel se uită faptul că aceste produse prezintă ceea ce decurge din sens, fără a se menaja pe sine ca opere de artă. Creaţia lui Beckett presupune deja această experienţă ca venind de la sine şi totuşi o împinge mai departe decît negarea abstractă a sensului; procedeul atinge categoriile tradiţionale ale artei, suprimîndu-le la modul concret şi extrapolînd altele din neant. Răsturnarea care se produce în acest caz nu este, în mod evident, în stilul teologiei — care trebuie să-şi tragă sufletul de

îndată ce se discută despre domeniul ei, indiferent de cum cade verdictul -, ca şi cum la capătul tunelului nonsensului metafizic, al reprezentării lumii ca infern, ar apărea lumina. Giinther Anders 1-a apărat pe bună dreptate pe

64 *Cf.* Giinther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Uber die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution,* ediția a 2-a, Miinchen 1956, pp. 213 şi urm.

Beckett împotriva celor care făcuseră din el un autor afirmativ[64]. Piesele sale absurde (nu prin absența oricărui sens - căci atunci şi-ar pierde importanța -, ci prin faptul că problematizează sensul) dezvoltă tocmai din sens istoria. Opera sa este dominată de obsesia unui neant pozitiv, dar şi de obsesia unei absurdități iscate de devenire şi de aceea aşa-zis meritate, fără să ne putem revendica de la ea ca sens pozitiv. Totuşi, emanciparea operelor de artă față de sensul lor devine estetic bogată de sens, de îndată ce se realizează în materialul estetic: mai precis pentru că sensul estetic nu se confundă imediat cu sensul teologic. Operele de artă care se dezbăra de aparența oricărui aspect semnificativ nu pierd prin aceasta consubstanțialitatea cu limbajul. Ele exprimă cu aceeaşi precizie ca şi operele tradiționale sensul lor pozitiv, tocmai ca sens al absurdității lor. Arta este, în ziua de azi, capabilă să realizeze aşa ceva; prin negarea consecventă a sensului, ea face dreptate postulatelor care constituiau pînă mai ieri sensul operelor. De-aici şi faptul că operele cele mai elevate ca nivel formal, golite de sens sau străine acestuia, sînt mai mult decît pur şi simplu absurde pentru că, pe măsura negării sensului, ele cîştigă în conținut. Opera care neagă în mod riguros sensul intră sub incidența unei logici la fel de coerente şi de unitare ca aceea care altădată evoca sensul. Operele de artă dobîndesc un sens coerent, chiar împotriva propriei lor voințe, în măsura în care ele neagă sensul. In vreme ce criza sensului se înrădăcinează într-o problematică comună oricărei arte şi în abdicarea în fața raționalității, reflecția este incapabilă să se sustragă nevoii de a şti dacă arta nu cumva se abandonează conştiinței reificate şi pozitivismului prin distrugerea sensului şi prin ceea ce pare absurd conştiinței cotidiene. Dar pragul între o artă autentică, care gestionează criza sensului, şi o artă dispusă să se resemneze, alcătuită din propoziții în stil de proces-verbal, în sensul literal şi figurat, este dat de faptul că, în operele importante, negarea sensului se constituie ca element negativ, iar în celelalte ea se reproduce cu cerbicie în mod pozitiv. Totul depinde de faptul dacă în negarea sensului din operele de artă sălăşluieşte sens ori dacă ea se adaptează contingențelor; dacă criza sensului este reflectată în operă ori rămîne nemijlocită şi deci străină subiectului. Fenomene cheie pot fi chiar anumite opere muzicale precum *Concertul pentru pian* al lui John Cage, care îşi impun o lege a contingenței neîn-durătoare şi capătă astfel ceva care seamănă sensului, exprimat în cele din urmă prin oroare. La Beckett, în tot cazul, unitatea parodică dintre timp, loc şi acțiune acționează prin episoade elaborate abil ŞL prin catastrofa ce constă din iminența producerii şi totuşi neproducerea ei. Este pe bună dreptate una din enigmele artei şi, totodată, un semn al forței logicității sale: orice rigoare logică radicalizată, chiar şi cea pe care o numim absurdă, are drept rezultat ceva ce seamănă cu sensul. Dar aceasta nu este atît confimarea substanțialității sale metafizice, care ia în stăpînire orice operă complet elaborată, cît confirmarea caracterului ei aparent: arta este, în cele din urmă, aparență, prin faptul că nu se poate sustrage sugestiei sensului chiar şi în plin absurd. Operele de artă care neagă sensul sînt în mod necesar şi dislocate în unitatea lor; aici se regăseşte funcția montajului, care totuşi realizează ca principiu formal restaurarea unității pe care o dezavuează prin disparitatea evidentă a părților. Se cunoaşte raportul între tehnica montajului şi fotografie. Primul se manifestă convenabil în cine-matografie. Juxtapunerea sacadată şi discontinuă a secvențelor şi decupajul utilizat ca mijloc artistic se pun în serviciul intenției artistice, fără ca prin aceasta să fie afectată nein-tenționalitatea existenței simple, a cărei redare o vizează filmul. Principiul montajului nu este nicicum un truc destinat să

integreze artei fotografia şi derivatele sale, în ciuda dependenţei reductoare a acestora faţă de realitatea empirică. Montajul depăşeşte mai curînd fotografia în mod imanent, fără a încerca s-o infiltreze utilizînd mistificaţii, dar, în acelaşi timp, fără a-i sancţiona ca normă aspectul obiectual: autocorecţia fotografiei. Montajul a apărut ca antiteză a oricărei forme de artă încărcate de atmosferă, în primul rînd ca antiteză a Impresionismului. Acesta din urmă descompunea obiectele în elemente minuscule pe care apoi le resintetiza, elemente scoase, în majoritate, din cercul civilizaţiei tehnice ori din amalgamul acesteia cu natura, pentru a le reda apoi fără ruptură unui continuum dinamic. Impresionismul dorea să salveze în chip estetic în reproducere elementele alienate şi eterogene. Această concepţie s-a revelat cu atît mai puţin viabilă, pe măsură ce a crescut preponderenţa elementului reic, prozaic asupra subiectului viu. Subiectivizarea obiectivitătii a regresat în Romantism; ea a fost resimţită în acelaşi mod nu numai de către *Jugendstil,* dar şi în producţiile tardive ale

Impresionismului autentic. Montajul descoperit prin colajele, tăieturile de ziar şi alte asemenea artificii din anii eroici ai Cubismului este un protest împotriva acestei subiectivizări. Aparenţa artei, cum că prin plăsmuirea empiriei eterogene ea ar obţine concilierea cu aceasta, trebuie sfărîmată prin aceea că opera de artă admite în ea ruinele literale şi non-fictive ale empiriei, recunoaşte ruptura şi o transformă în efect estetic. Arta vrea să-şi mărturisească neajutorarea în faţa totalităţii capitalismului tîrziu şi să-i inaugureze suprimarea. Montajul este capitularea intraestetică a artei în faţa a ceea ce^ îi este eterogen. Negarea sintezei devine principiu de formare. In plus, montajul se lasă ghidat în mod inconştient de către o utopie nominalistă: aceea de a nu mijloci prin formă sau concept faptele pure, ceea ce le-ar deposeda inevitabil de facticitatea lor. Ele însele trebuie puse în operă, asupra lor trebuie îndreptată atenţia prin metoda pe care teoria cunoaşterii o numeşte deictică. Opera de artă vrea să aducă faptele spre limbaj, în timp ce acestea vorbesc prin sine. Arta începe astfel procesul dirijat împotriva operei de artă înţelese drept coerenţă a sensului. Pentru prima dată în evoluţia operei de artă, reziduurile montajului provoacă cicatrici vizibile sensului. Acest fapt plasează montajul într-un context cu atît mai amplu şi relevant. Orice modernism care succede Impresionismului, chiar şi manifestările radicale ale Expresionismului, neagă aparenţa unui continuum fundamentat în sînul unităţii subiective a experienţei, în „fluxul trăirii". Se rupe întrepătrunderea, împletirea organicistă, credinţa conform căreia unul se pliază de viu după celălalt, aceasta dacă structura respectivă nu este cumva atît de densă şi complicată, încît să se închidă total sensului. Principiul construcţiei estetice, primatul radical al totalităţii sistematice asupra detaliilor şi a raporturilor lor în interiorul micro-structurii vine în completare. Conform microstructurii sale, orice artă nouă ar trebui să poarte numele de montaj. Orice element neintegrat este comprimat prin instanţa superioară a totalităţii, astfel încît aceasta provoacă prin forţă coerenţa lipsă a părţilor şi redevine prin aceasta, în mod evident, tot o aparenţă a sensului. Această unitate impusă caută să se autocorecteze prin tendinţele detaliilor din arta nouă, prin „viaţa instinctivă a sunetelor" sau a culorilor, cum este cazul în muzică cu năzuinţa armonică şi melodică ca toate tonurile disponibile ale gamei cromatice să fie utilizate. Desigur, această tendinţă este în sine derivată din totalitatea materialului, din spectru, şi încă: mai curînd în mod sistematic decît spontan. Ideea montajului şi construcţia tehnologică de care este strîns legată devin incompatibile cu cea de operă radical şi în întregime constituită, cu care se ştiau pînă mai ieri adesea identice. Principiul montajului, ca acţiune dirijată împotriva unităţii organice obţinute fraudulos, era fondat pe elementul şoc. Cînd acesta s-a tocit, ceea ce este montat redevine o simplă materie indiferentă. Procedeul nu mai e suficient pentru a putea realiza prin aprindere comunicarea dintre estetic şi extraestetic: interesul artistic este neutralizat în interes de istorie culturală. Dar dacă se rămîne la intenţiile montajului, ca în cinematograful comercial, acestea devin intenţii care sună fals. Critica

principiului montajului trece în critica constructivismului, care camuflează tocmai acest principiu, şi anume datorită faptului că formaţia constructivistă reuşeşte în detrimentul impulsurilor particulare, ba chiar, în cele din urmă, a momentului mimetic, ameninţînd astfel să-şi rateze scopul. Obiectivitatea însăşi, aşa cum este reprezentată de constructivism în arta nefuncţională, cade sub impactul criticii aparenţei: ceea ce se dă drept obiectiv nu este astfel prin faptul că taie prin structurare calea elementelor în formare, pretinzînd astfel o finalitate imanentă care, în fond, nu este finalitate, căci distruge teleologia momentelor particulare. Pretenţia de obiectivitate se revelă ca ideologie: unitatea fără cusur care pretinde a fi opera de artă pozitivistă sau tehnică nu este de fapt atinsă. în lacunele - minimale - dintre elementele particulare ale operelor constructiviste se cască ameninţător uniformizatul, la fel cum se întîmplă cu interesele sociale particulare, reprimate de administraţia totală. Procesul dintre întreg şi particular este, în urma eşecului instanţei superioare, retrimis la stadiul inferior, la impulsurile detaliului, comparabil cu stadiul nominalismului. Arta nu poate încă să se gîndească pe sine decît în absenţa acestei uzurpări a impietăţii preexistente. Petele indelebile din operele pur expresive şi organice oferă o analogie cu practica antiorganică a montajului.
Se configurează o antinomie. Operele de artă comensurabile prin experienţa estetică ar semnifica prin aceea că asupra lor ar veghea un imperativ estetic: asta importă în cele din urmă şi totul depinde de acest lucru în operele de artă. In sens contrar merge dezvoltarea care a fost declanşată de chiar

acel ideal. Determinarea absolută care exprimă faptul că totul sfîrşeşte prin a avea aceeaşi importanţă, că nimic nu subzistă în afara contextului, converge, după Gyorgy Ligeti, cu contingenţa absolută. Retrospectiv, acest fapt macină pur şi simplu legitatea estetică, de care se leagă mereu o parte a instituitului, a regulii jocului, a contingenţei. Dacă încă de la începuturile epocii moderne arta a absorbit în sine - în modul cel mai frapant în cazul picturii olandeze a secolului al XVII-lea şi al romanului englez - aspectele contingenţei de peisaj şi destin ca aspecte non-constituibile prin idee, nedeductibile deci dintr-o ordine superioară a vieţii, pentru a le insufla mai apoi prin libertate un sens în interiorul continuum-ului estetic, atunci imposibilitatea obiectivităţii sensului ascunsă iniţial în lunga perioadă de ascensiune a burgheziei, a sfirşit prin a livra contingenţei, prin puterea subiectului, însăşi coerenţa sensului — contingenţă pe care activitatea formatoare îndrăznise la un moment dat să o vizeze.
Evoluţia înspre o negare a sensului face ca negarea să devină similară acestuia din urmă. Deşi este inevitabilă şi are adevărul ei, negarea se însoţeşte, la un alt nivel, nu atît de un element inamic artei, cît de ceva în chip meschin mecanic, şi care speculează tendinţa evolutivă. Această trecere merge mînă-n mînă cu exterminarea subiectivităţii estetice în virtutea logicii sale; ea plăteşte pentru minciuna aparenţei estetice pe care a produs-o. Chiar şi aşa-zisa literatură absurdă, prin reprezentanţii ei cei mai de seamă, participă la această dialectică prin faptul că exprimă ca pe o coerenţă a sensului, teleologic organizată în sine, faptul că nu există nici un sens. Ea conservă prin acest lucru, în negarea determinată, categoria sensului; este tocmai ceea ce cere şi face posibilă interpretarea ei.
Critica sensului nu a făcut să dispară categorii precum unitatea, şi nici chiar armonia; acestea au lăsat urme vizibile. Antiteza determinată a oricărei opere faţă de realitatea empirică îşi reclamă propria coerenţă. Fără aceasta, lucrul împotriva căruia se închide structura operei ar penetra abrupt tocmai lacunele structurii, la fel ca în cazul montajului. Niciunde nu se adevereşte mai clar acest lucru decît în conceptul tradiţional al armoniei. Ceea ce supravieţuieşte din el se retrage, o dată cu negarea culinarului, la vîrf, în totalitate, în măsura în care aceasta nu mai este aservită aprioric detaliului. Chiar şi atunci cînd arta se revoltă împotriva neutralizării sale într-un ceva contemplativ şi insistă asupra aspectului său extrem de incoerenţă şi disonanţă, aceste momente se constituie totodată într-o unitate; fără această

unitate ele nici n-ar putea să diso-neze. Chiar şi atunci cînd arta se supune inspiraţiei, fără să cunoască restricţii mentale, principiul armoniei metamorfozat pînă la nerecunoaştere rămîne în joc, căci inovaţiile trebuie să aibă un suport pentru a putea trece drept ceva sau, cum spun artiştii, trebuie să reziste. Se subînţelege prin acest lucru intervenţia unui element organizat, coerent, şi nu neapărat ca punct de plecare. Experienţei estetice, ca şi experienţei teoretice de altfel, îi este familiar faptul că inovaţiile nerezistente sînt neputincioase şi se volatilizează. Logicitatea paratactică a artei constă în echilibrul elementelor coordonate, în acea homeostază în conceptul din care armonia estetică se sublimează în cele din urmă. Această armonie estetică este, în comparaţie cu elementele sale, ceva negativ. Ea disonează în raport cu ele: acestora li se întîmplă ceva asemănător cu ceea ce se petrecea odinioară în muzică, unde sunetele izolate stăteau în pură consonanţă, formau acordul perfect. Tot astfel armonia estetică se califică la rîndul ei ca moment. Estetica tradiţională se înşală prin exagerarea acestui moment, a relaţiei dintre întreg şi părţi, înspre întregul absolut, erijat în totalitate. Prin această confuzie, armonia devine triumful asupra eterogenului şi emblema unei pozitivităţi iluzorii. Ideologia filozofico-cul-turală pentru care rotunjimea, sensul şi pozitivitatea sînt sinonime se reduce inevitabil la un soi de *laudatio temporis acti*. Altădată, zice-se, în societăţile închise, fiecare operă avea locul, funcţia şi legitimitatea ei, căpătînd astfel rotunjimea ei. In ziua de azi s-ar construi însă în vid, opera condamnîn-du-se prin sine la eşec. Exagerarea este evidentă, căci distanţa unor astfel de consideraţii faţă de artă este prea aseptică, negînd cu superioritate necesităţile intraestetice, însă este preferabil să le readucem la justa lor relevanţă decît să le suprimăm ca atare, pe baza rolului lor nefast, şi poate chiar să le conservăm prin trecerea lor cu vederea. Opera de artă n-are nicicum nevoie de o ordine apriorică în care să fie admisă, protejată şi acceptată. Dacă, în zilele noastre, nimic nu mai este coerenţă, asta se întîmplă pentru că odinioară coerenţa era falsă. Finitudinea sistemului de referinţe estetice, pînă la urmă extraestetice, şi demnitatea operei de artă în sine

nu-şi mai corespund. Caracterul problematic al idealului unei societăţi închise se transmite şi idealului operei închise, finite. Este incontestabil faptul subliniat de reacţionari, cum că operele de artă şi-au pierdut circumscrierea. Trecerea spre deschidere devine *horror vacui*. Dar că operele vorbesc anonim şi, în cele din urmă, în vid, nu constituie, chiar şi imanent, doar şansa lor, nici în ceea ce priveşte autenticitatea, nici în ceea ce priveşte relevanţa lor. Ceea ce se inserează problematic în sfera estetică provine de-aici. Restul cade pradă plictisului. Orice operă de artă contemporană, pentru a fi ceea ce este, se expune pericolului eşecului total. In vremea sa, Hermann Grab lăuda preformarea stilului în muzica pentru pian din secolul al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, căci ea ar fi sufocat din faşă apariţia a ceva iremediabil prost; or, i s-ar putea obiecta că tocmai bonusul emfatic era făcut imposibil. Bach a fost incontestabil superior muzicii care i-a premers şi celei contemporane lui pentru că s-a descătuşat din preformare. Pînă şi Lukâcs din *Teoria romanului* a fost nevoit să concează că operele de artă au cîştigat infinit în bogăţie şi profunzime după scurgerea epocilor pretins bogate de sens[65]. In favoarea supravieţuirii conceptului de armonie ca moment depune mărturie şi faptul că operele de artă care protestează împotriva idealului armoniei de tip matematic şi a exigenţelor raporturilor de simetrie - pentru a căuta, în schimb, asimetria absolută - nu sînt total lipsite de simetrie. Asimetria, în valenţele sale din terminologia artistică, nu poate fi înţeleasă decît în relaţie cu simetria. Ceea ce Kahnweiler numeşte la Picasso fenomene de distorsiune face dovada cea mai recentă a acestei realităţi. La fel, noua muzică s-a înclinat în faţa tonalităţii abolite manifestînd o idiosincrazie extremă faţă de rudimentele acesteia; ironica remarcă a lui Schonberg, cum că „pata lunară" din *Pierrot lunaire* ar fi fost lucrată după regulile compoziţiei stricte, iar consonanţele nu apar şi nu sînt permise decît în timpul măsurilor prost executate, datează de la începuturile atonalităţii. Cu cît

avansează dominația reală a naturii, cu atît artei îi este mai penibil să-i recunoască în sine

65 *Cf.* Georg Lukâcs, *Die Theorie des Romans. Ein geschichts-philosophischer Versuch uber die Formen der grofien Epik,* ediția a 2-a, Neuwied am Rhein şi Berlin 1963.

progresul necesar. în idealul armoniei arta simte o familiaritate excesivă cu lumea administrată, deşi opoziția față de aceasta printr-o autonomie crescîndă prelungeşte dominația naturală. Arta se identifică atît cu sine, cît şi cu opusul său. In primii ani de după război, în oraşele germane bombardate se putea realiza în ce măsură inervațiile artei se întrepătrund cu poziția ei în cadrul realității. Haosul era vizibil peste tot, iar ordinea optică respinsă demult de către senzorul estetic părea din nou seducătoare şi binefăcătoare. Dar natura rapid invadatoare, vegetația acoperind ruinele pregăteau sfîrşitul meritat al oricărui romantism speculînd simbioza om-natură - trăită oricum îndeobşte pe perioada vacanțelor. Pentru un moment istoric a reapărut ceea ce estetica tradițională numise „satisfacția" rezultată din raporturile armonice şi simetrice. Dar dacă această estetică, inclusiv Hegel, ştia să celebreze armonia frumosului natural, ea proiecta autosatisfacția dominației asupra dominatului. Probabil că recenta evoluție a artei îşi are, calitativ vorbind, elementul ei cu totul inovativ în aceea că, din alergie la armonizări, se încăpățînează să le elimine chiar şi în ipostaza lor negată, aşadar să opereze o veritabilă negare a negării cu toată fatalitatea ei, anume cu trecerea autosatisfăcută la o nouă pozitivitate, cu absența tensiunii atîtor tablouri sau muzici din deceniile postbelice. Falsa pozitivitate este locul tehnologic al pierderii sensului. Ceea ce în timpurile eroice ale artei noi a fost perceput ca sens al artei concepea momentele de ordine ca negate în mod determinat; lichidarea lor se reduce la efectul unei identități vide şi fără fricțiuni. Chiar şi operele de artă eliberate de conceptele de armonie şi simetrie se caracterizează în forma lor prin asemănare şi contrast, staticitate şi dinamism, fixare şi cîmpuri de tranziție, dezvoltare, identitate şi reîntoarcere. Diferența dintre prima apariție a unuia dintre aceste elemente şi repetarea sa, oricîte modificări ar aduce ea, nu poate fi complet eliminată de operele de artă. Capacitatea de a simți şi a utiliza raporturile de armonie şi simetrie în forma lor abstractă devine din ce în ce mai subtilă. Dacă odinioară, în muzică de exemplu, o repriză mai mult sau mai puțin riguroasă veghea asupra simetriei, acum ajunge uneori o cît de vagă asemănare de timbru la momente diferite pentru a restabili simetria. Dinamica scăpată de orice referință statică, încetînd să fie

lizibilă din perspectiva elementului fix care i se opune, se transformă în ezitare, nu în progres; măsurile lui Stockhausen evocă în maniera lor de a se înfățişa, o cadență total compusă, o dominantă complet elaborată şi totuşi statică. Astăzi însă, asemenea invariante nu devin ceea ce sînt decît în contextul schimbării; cel ce le extrage din complexitatea dinamică a istoriei, ca şi din cea a operei particulare, le şi alterează.

Dat fiind faptul că noțiunea de ordine spirituală nu are nici o valoare, este imposibil de a o transpune din raționamentul cultural în artă. în idealul finitudinii operei de artă se amestecă elemente eterogene: necesitatea absolută a coerenței, utopia mereu fragilă a concilierii în imagine şi nostalgia subiectului slăbit în mod obiectiv după o ordine heteronomă - aspect fundamental al ideologiei germane. Instinctele autoritare care temporar nu-şi mai găsesc satisfacerea nemijlocită se descarcă în acea *imago* a unei culturi absolut închise, care ar garanta sensul. Finitudinea pentru sine însăşi, independentă de conținutul de adevăr şi de condițiile finitului, este o categorie căreia i s-ar putea aduce de fapt reproşul mortal al formalismului. De bună seamă, nu din acest motiv ar trebui măturate ori îndată apărate operele de artă pozitive sau afirmative -aşadar aproape toate operele tradiționale -, utilizîndu-se, în cazul din urmă, argumentul prea abstract potrivit căruia şi ele, prin antagonismul abrupt

față de empiric, ar fi critice şi negative. Critica filozofică a nominalismului frust interzice revendicarea de la calea negativității progresiste, fără orice altă formă de proces, doar pentru a inaugura negarea sensului obiectiv constrîngător ca pe o cale a progresului în artă. Chiar dacă beneficiază de o elaborare formală superioară, liedurile unui Webern pălesc în fața universalității limbajului din schubertiana *Călătorie de iarnă.* în vreme ce doar nominalismul ajută arta să-şi dobîndească pe de-a-ntregul limbajul ei, nici un limbaj nu este totuşi îndeajuns de radical fără medierea unui element universal dincolo de pura particularizare, deşi universalul are nevoie de aceasta. Acest aspect cuprinzător implică acel ceva afirmativ pe care-1 regăsim în termenul de conivență. Afirmarea şi autenticitatea sînt în mare măsură amalgamate. Dacă acesta nu e un argument împotriva operei particulare, atunci el poate vorbi împotriva limbajului artei ca atare. Nici o artă nu este lipsită de atavismul afirmării, în măsura în care prin propria sa existență se ridică deasupra mizeriei şi devalorizării simplelor existențe. Cu cît arta se obligă mai mult față de sine însăşi, cu cît operele sale sînt constituite mai bogate, mai dense, mai pline, cu atît arta tinde către afirmație, sugerînd în fel şi chip că însuşirile sale sînt cele ale ființării în sine dincolo de artă. Acel *a priori* afirmativ este întunecata sa latură ideologică. Ea aduce reflexul posibilității la ființare, chiar în negarea sa determinată. Acest moment de afirmație se retrage din nemijlocirea operelor de artă şi a ceea ce spun ele pentru a se concentra asupra faptului că, în genere, îl spun[66]. Faptul că spiritul lumii nu şi-a ținut promisiunea conferă operelor afirmative din trecut mai degrabă ceva mişcător, mai puternic decît reziduurile lor propriu-zis ideologice. In zilele noastre, operele perfecte apar în chip malign mai curînd în propria perfecțiune ca monument de putere, decît în transfigurarea îndeajuns de transparentă încît să suscite vreo rezistență. Este un clişeu să spui că marile opere sînt irezistibile. Astfel, ele prelungesc violența la fel cum o şi neutralizează: vina lor este totuna cu inocența lor. Arta contemporană, cu toate slăbiciunile, petele şi cusururile ei, este critica artei tradiționale deseori mai puternice, mai reuşite: o critică a reuşitei. Aceasta îşi are fundamentul în insuficiența a ceea ce apare drept suficient: nu doar în esența sa afirmativă, dar şi în faptul că, doar prin propria natură, nu-i revine să fie ceea ce vrea să fie. Ne putem gîndi de exemplu la aspectele de puzzle ale Clasicismului muzical, la importanța elementului mecanic în metoda de compoziție a lui Bach, la aranjamentul, decretat de la înălțime, a ceea ce vreme de secole s-a numit compoziție în marea pictură, pentru a deveni, vezi remarca lui Valery, caduc o dată cu Impresionismul.

Momentul afirmativ se confundă cu momentul de dominație a naturii. Ceea ce a fost comis e bun, se spune. Exersîndu-se din nou acest moment în planul imaginației, arta şi-1 însuşeşte şi devine un marş al triumfului. Prin acest aspect, ca şi prin nerozie, arta sublimează circul. Ea intră astfel într-un conflict

66 *Cf.* Th. W. Adorno, „Ist die Kunst heiter?", în: *Suddeutsche Zeitung,* 15.-16.7.1967 (anul 23, nr. 168), supliment.

Critica Clasicismului

ireductibil cu ideea salvării naturii oprimate. Chiar opera cea mai relaxată este rezultatul unei tensiuni dominatoare care se direcționează împotriva spiritului dominator însuşi, îmblînzit în operă. Noțiunea de clasic este prototipul acestui fenomen. Retrospectiv, experiența modelului oricărei clasicități, e vorba de sculptura greacă, ar trebui să zguduie încrederea care i se acordă. Această artă a pierdut distanța față de existența empirică, distanță respectată încă de sculpturile arhaice. Arta plastică greacă se sprijinea, conform unei teze a esteticii tradiționale, pe identitatea dintre universal sau idee şi particular sau individual: tocmai din motivul că îi era imposibil să conteze pe apariția sensibilă a Ideii. Dacă era să apară de manieră sensibilă, atunci trebuia să integreze lumea fenomenală individuată empiric în sine şi în principiul său formal. Dar aceasta atrage după sine individuația plenară; or, clasicitatea greacă nu făcuse

încă experiența ei. Abia în elenism s-a produs ea, în concordanță cu tendințele sociale. Unitatea dintre universal şi particular, organizată prin intermediul Clasicismului, nu era dobîndită nici în epoca atică, cu atît mai puțin mai tîrziu. De-aici decurge faptul că sculpturile clasice te privesc cu acei ochi goi care - la modul arhaic - sperie, în loc să radieze simplitatea nobilă şi măreția senină pe care epoca sentimentală obişnuia să le-o atribuie. Ceea ce se evidențiază în ziua de azi, cînd vorbim de Antichitate, este fundamental diferit de corespondentul său din Clasicismul european din epoca Revoluției franceze ori a lui Napoleon, şi chiar din epoca unui Baudelaire. Pentru cel ce nu încheie un contract cu antichitatea ca filolog ori ca arheolog - meserii respectabile din vremea umanismului încoace -, exigența normativă a antichității se spulberă. Nimic nu mai vorbeşte prin sine, fără ajutorul pe termen lung al culturii. Calitatea operelor în sine nu este nicicum la adăpost de orice suspiciune. Ceea ce domină este nivelul formal. Elementul vulgar sau barbar nu pare defel transmis prin tradiție, nici chiar de epoca imperială, unde începuturile producției manufacturiere, în masă, sînt evidente. Mozaicurile pavimentelor din vilele de la Ostia, destinate probabil locuirii, constituie o formă. Barbaria reală a antichității - sclavia, campaniile de exterminare, disprețul față de viața umană - a lăsat puține urme în artă, de la clasicitatea atică încoace. Felul în care această artă a rămas intactă chiar şi în plină „cultură barbară" nu poate fi titlul său de glorie. Imanența formei în arta antică se poate explica, desigur, prin faptul că, pentru ea, lumea sensibilă nu era încă degradată prin tabu-ul sexual care îi depăşea oricum domeniul; aici e ancorată nostalgia clasicistă a unui Baudelaire. Orice artă care pactizează cu vulgaritatea, sub capitalism, împotriva artei, nu este doar funcție a interesului comercial, care exploatează sexualitatea mutilată, ci şi aspectul nocturn al interiorizării creştine. Insă în precaritatea concretă a Clasicismului, pe care Hegel şi Marx n-au cunoscut-o, se manifestă precaritatea conceptului şi a normelor rezultate din el. Contrastul dintre Clasicismul autentic şi proasta reproducere pare să scape dilemei Clasicismului autentic şi exigenței de exactitate impusă operei. El e la fel de puțin profitabil ca şi, de exemplu, diferența dintre modern şi modernism. Ceea ce se exclude în numele unei pretinse autenticități, ca fiind formă de decompoziție, este cel mai adesea conținut în aceasta ca un soi de ferment, iar diferențierea tranşantă nu face decît să lase autenticitatea sterilă şi inofensivă. Se impune o diferențiere în noțiunea de clasicitate: ea nu valorează absolut nimic atît timp cît lasă să-şi țină companie în modul cel mai pacifist cu putință *Iphigenia* lui Goethe cu *Wallenstein-ul* lui Schiller. în limbaj popular, ea semnifică autoritate socială, cel mai adesea dobîndită prin mecanismele economice de control; Brecht n-a fost nici el străin acestei practici. Un astfel de tip de clasicitate vorbeşte mai curînd împotriva operelor de artă şi le este, fără îndoială, atît de exterior, încît, prin tot felul de mijlociri, poate fi atestat şi în operele autentice. în plus, a vorbi despre Clasicism este totuna cu a se referi la creația stilistică, fără a se putea distinge în mod clar între model, aderarea legitimă la acesta şi pseudomorfoza lipsită de stil, aşa cum ar vrea bunul-simț care speculează opoziția clasicitate - Clasicism. Mozart n-ar fi de conceput fără Clasicismul sfîrşitului de secol al XVIII-lea şi tendințele sale antichizante. Totuşi, urma normelor la care se face trimitere nu dă prilej nici unei obiecții valabile împotriva calității specifice a lui Mozart, compozitor clasic. în cele din urmă, clasicitatea semnifică tot atît cît şi reuşita imanentă, concilierea non-violentă, oricît de fragilă, dintre unitate şi diversitate. Aici ea nu are nimic de-a face cu

stilul sau tendințele, ci totul are de-a face cu reuşita. Acestei noțiuni de clasicitate i se aplică sentința lui Valery, conform căreia orice operă romantică reuşită este clasică prin reuşita sa[67]. Acest concept de clasicitate este cel mai încăpător şi el este doar demn de critică. Totuşi, critica clasicității este mai mult decît cea a principiilor formale, cea îndeobşte practicată din trecut. Idealul formal identificat cu Clasicismul trebuie să fie retranspus în conținut. Puritatea

formei este copiată după cea a subiectului, care se constituie, devine conştient de identitatea sa şi elimină non-identicul: avem aici o raportare negativă la non-identic. Aceasta implică, totuşi, distincția dintre formă şi conținut, care este mascată de idealul clasicist. Forma nu se constituie decît ca element diferit, ca diferență față de non-identic. In semnificația sa se perpetuează dualismul pe care-1 ascunde. Reacția împotriva miturilor, pe care Clasicismul o împărtăşeşte cu acea *akme* a filozofiei greceşti, era antiteza directă a impulsului mimetic. Ea 1-a înlocuit pe acesta din urmă prin imitația obiectivantă şi, prin acelaşi gest, a subsumat arta direct acelui Iluminism grecesc. Ea a interzis în artă ceea ce reprezintă în ea tocmai elementul oprimat de dominația conceptului impus, adică ceea ce îi scapă printre zale. în vreme ce, în Clasicism, subiectul se erijează estetic, el este violentat şi devine elocvent ca particular împotriva mutismului universalului, în universalitatea atît de admirată a operelor clasice se perpetuează universalitatea funestă a miturilor, inflexibilitatea magiei, ca normă a punerii în formă. în Clasicism, în originea autonomiei artei, aceasta face pentru prima oară experiența autonegării. Nu e o simplă întîmplare faptul că toate clasicismele au stat în legătură cu ştiința. Pînă în zilele noastre, spiritul ştiințific nutreşte antipatie față de arta care nu se pliază pe ideea de ordine ori pe dezideratele unei separări clare. Ceea ce procedează ca şi cum n-ar exista nici o antinomie este antinomic şi degenerează iremediabil în ceea ce ver-biajul burghez descrie prin sintagma desăvîrşire formală. Nu o stare de spirit iraționalistă stă la baza corespondenței frecvente dintre mişcările calitativ moderne şi mişcările arhaice

67 *Cf.* Paul Valery, *(Euvres,* ed. J. Hytier, voi. 2, Paris 1966, pp. 565 şi urm.

şi preclasice, în sens baudelaireian. Primele nu sînt, e drept, mai puțin expuse reacției virulente decît Clasicismul, căci trăiesc din iluzia că atitudinea manifestată în operele arhaice — de care subiectul emancipat s-a eliberat — ar trebui însuşită din nou, făcînd abstracție de istorie. Simpatia artei moderne pentru cea arhaică evită căderea în represiunea ideologică doar dacă îşi îndreaptă atenția către ceea ce Clasicismul a dat la o parte, fără a se abandona presiunii şi mai nefaste de care se eliberase Clasicismul. Dar e cu neputință de a avea una fără cealaltă. în locul acelei identități dintre universal şi particular, operele clasice dau dimensiunea ei abstract-logică, o formă, ca să zicem aşa, goală, ce-şi aşteaptă în van specificarea. Fragilitatea paradigmei compromite rangul paradigmatic al acesteia şi, o dată cu el, idealul clasicist în sine.
Estetica contemporană este dominată de controversa privind forma ei subiectivă sau obiectivă. Aici termenii sînt echivoci. Pe de o parte, putem considera reacțiile subiective față de operele de artă ca punct de pornire - în opoziție cu raportarea la opere prin *intentio recta,* care, potrivit unei scheme logice curente, ar preexista criticii. Pe de altă parte, cele două concepte se pot referi la primatul momentului obiectiv sau subiectiv în operele de artă înseşi, de exemplu, în maniera diferențierii operate de ştiințele umaniste între clasic şi romantic. In fine, ne întrebăm asupra obiectivitătii judecății de gust estetic. Trebuie disociate corect semnificațiile, în ce priveşte pe prima dintre ele, estetica lui Hegel tindea către obiectivitate, în timp ce, sub aspectul celei de-a doua semnificații, dădea dovadă de o subiectivitate mai decisivă decît cea manifestată de predecesorii săi, pentru care partea subiectului în efectul provocat asupra contemplatorului, ideal sau transcendental, era limitată. La Hegel, dialectica subiect-obiect se produce în lucru. Trebuie luat în calcul şi raportul subiect-obiect în opera de artă, în măsura în care el are de-a face cu obiectele. Acest raport se modifică istoric şi subzistă, totuşi, chiar şi în operele non-figurative care adoptă o poziție față de obiect, interzicîndu-1. începutul *Criticii facultății de judecare* nu era doar ostil unei estetici obiective. Această critică îşi trăgea forța din faptul că nu se poziționa confortabil —

Echivocitatea subiectivului şi obiectivului; sentimentul estetic

cum e cazul teoriilor kantiene, în general - în zonele dinainte trasate pe harta statului-major al sistemului. în măsura în care, conform doctrinei kantiene, estetica este esențialmente constituită din judecata gustului subiectiv, aceasta nu devine în mod necesar doar constituent al operei obiective, ci şi antrenează după sine o necesitate obiectivă, chiar dacă aceasta din urmă nu e raportabilă la nişte concepte universale. Kant gîndea o estetică mijlocită subiectiv şi totuşi obiectivă. Conceptul kantian de judecată se aplică, prin interogație subiectivă, la ceea ce constituie centrul esteticii obiective, la calitatea, bună sau proastă, adevărată sau falsă, a operei de artă. Dar interogația subiectivă este esteticeşte mai mult decît o *intentio oblica* epistemologică, deoarece obiectivitatea operei de artă este calitativ diferită şi mijlocită într-un mod mai specific de către subiect decît este obiectivitatea cunoaşterii. Este aproape tautologic să spunem că decizia de a afla dacă o operă de artă este o operă de artă depinde de judecata exprimată relativ la acest subiect. Iar mecanismul unor astfel de judecăți -mai veritabil decît judecata ca „facultate" - constituie tema operei. „Definiția gustului pe care ne bazăm aici este următoarea: gustul este facultatea de apreciere a frumosului, însă ceea ce este necesar pentru a considera că un obiect este frumos trebuie descoperit prin analiza judecăților de gust."[68] Canonul operei este validitatea obiectivă a judecății de gust care nu este garantată şi totuşi este riguroasă. Situația oricărei arte nominaliste este astfel pregătită. Prin analogie cu critica rațiunii, Kant doreşte să întemeieze obiectivitatea estetică plecînd de la subiect, nu să o înlocuiască cu acesta din urmă. Momentul unității dintre obiectiv şi subiectiv este, pentru el, implicit rațiunea, o facultate subiectivă şi nu mai puțin, în virtutea atributelor sale de necesitate şi universalitate, arhetipul oricărei obiectivități. Pentru Kant, chiar şi estetica este plasată sub primatul logicii discursive: „Momentele spre care judecata îşi îndreaptă atenția în reflecția sa, am încercat să le judec după directivele funcțiilor logice (căci în judecata de gust este mereu conținut un raport cu intelectul). Am con-

68 Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 53 [Kritik der Urteilskraft, § 1] (ed. rom.: p. 95).

siderat întîi momentele referitoare la calitate, pentru că judecata estetică asupra Frumosului ține cont, înainte de toate, de acestea."[69] Sprijinul cel mai solid al esteticii subiective, noțiunea de sentiment estetic, rezultă din obiectivitate, nu invers. Sentimentul estetic spune că ceva este într-un fel; Kant nu l-ar atribui ca „gust" decît aceluia capabil să distingă în lucru. El nu se defineşte în mod aristotelic prin teroare şi compasiune, prin emoțiile stîrnite la spectator. Contaminarea sentimentului estetic cu trăirile psihologice imediate în conceptul de excitare refuză să vadă modificarea experienței reale într-una artistică. Altfel ar fi inexplicabil, de ce oamenii se expun experienței estetice. Sentimentul estetic nu este unul excitat; este, mai curînd, mirarea în fața a ceea ce este contemplat, decît a ceea ce este în cauză. Impresia copleşitoare produsă de ceea este nonconceptual şi totuşi definit, nu emoția subiectivă eliberată, se poate numi sentiment în experiența estetică. El se aplică lucrului, e sentimentul relativ la acel lucru; dar nu este un reflex al contemplatorului. Trebuie menținută o diferențiere strictă între subiectivitatea contemplatoare şi momentul subiectiv din obiect, adică expresia acestuia, ca şi forma sa mijlocită subiectiv. Dar diferențierea dintre ceea ce este o operă de artă şi ceea ce nu este ea nu poate fi operată de facultatea de judecată şi de interogația preocupată de bun sau prost. Noțiunea de operă de artă proastă are ceva absurd în ea: atunci cînd opera devine astfel, acolo unde eşuează constituția sa imanentă, ea îşi ratează conceptul şi cade sub aprioricul artei. în artă, judecățile de valoare relative, referința la echitate, toleranța, pentru ceea ce este pe jumătate reuşit, toate scuzele bunului simț uman, ba chiar şi ale umanității, sînt eronate: indulgența lor nu serveşte operei de artă, întrucît îi lichidează tacit exigența de adevăr. Atît timp cît granița dintre artă şi realitate nu este ştearsă, toleranța pentru operele proaste, transplantată ireductibil din realitate, este o crimă împotriva

artei.
A avea dreptate atunci cînd spui de ce o operă este frumoasă sau adevărată, exactă sau legitimă, nu semnifică să o reduci la conceptele sale universale, chiar dacă această operație ar fi

69 *Op. cit.*

posibilă, cum şi-a dorit Kant, deşi a contestat-o. In orice operă de artă — şi nu numai în aporia facultății reflexive de judecată -, se leagă nodul dintre universal şi particular. Viziunea lui Kant nu e departe prin definiția Frumosului ca „ceea ce place în mod universal fără concept"[70]. Această universalitate, în ciuda efortului disperat al lui Kant, nu poate fi disjunctă necesității; faptul că ceva „place în mod universal" este echivalent judecății conform căreia acel lucru trebuie să placă fiecăruia, ori dacă nu, atunci nu este decît o constatare empirică. Totuşi, universalitatea şi necesitatea implicită rămîn în mod ineluctabil concepte, iar unitatea lor kantiană, plăcerea, este exterioară operei de artă. Pretenția de a subsuma arta unei unități distinctive greşeşte față de ideea înțelegerii obiectului din lăuntrul său, idee care, prin conceptul de finalitate în cele două părți ale *Criticii facultății de judecare,* trebuie să corijeze metoda rațiunii „teoretice", adică a rațiunii aplicate ştiințelor naturii - metodă clasificatoare, care renunță în mod expres la cunoaşterea intimă a obiectului. In această privință, estetica lui Kant este hibridă şi iremediabil expusă criticii hegeliene. Demersul său trebuie emancipat față de idealismul absolut; este sarcina de astăzi a esteticii. Ambivalența teoriei kantiene este, totuşi, condiționată de filozofia sa, în care conceptul de finalitate nu face decît să dea categoriei titlul de regulator, după cum o şi restrînge. Kant ştie ce are arta în comun cu cunoaşterea discursivă, dar nu şi ce diferă calitativ de la una la alta; diferența devine una cvasi-matematică, a finitului şi infinitului. Nici una dintre regulile particulare căreia i s-ar subsuma judecata de gust, după cum nici totalitatea lor, nu vrea să spună ceva despre demnitatea operei de artă. Atît timp cît conceptul de necesitate, ca un constituent al judecății estetice, nu este reflectat în sine, el repetă doar mecanismul determinării din realitatea empirică, care nu revine decît ca o umbră, modificat, în operele de artă. Iar satisfacția universală presupune un asentiment care, fără să fie mărturisit, este supus convențiilor sociale. Dacă aceste două momente sînt totuşi cuprinse în inteligibil, atunci doctrina kantiană îşi pierde conținutul. Pot fi concepute opere de artă — şi nu doar ca o posibilitate abstractă -, care să corespundă acestor

70 *Op. cit*, p. 73 [Kritik der Urteilskraft, § 9] (ed. rom.: p. 112).

momente de judecată de gust şi care să nu fie totuşi suficiente. Altele — probabil arta nouă în ansamblul ei — se opun acestor momente, nu plac deloc universal, fără să fie descalificabile în mod obiectiv. Kant atinge obiectivitatea esteticii la care aspiră, ca şi pe cea a eticii, printr-o formalizare conceptuală universală. Aceasta se opune fenomenului estetic ca element parti-cular prin constituție. Ceea ce trebuie să fie orice operă de artă, în conformitate cu conceptul ei pur, nu este esențial nici uneia. Formalizarea, act al rațiunii subiective, împinge arta înapoi tocmai în această sferă doar subiectivă şi, în cele din urmă, în contingența de care Kant ar vrea să o desprindă şi căreia i se opune arta însăşi. Esteticile subiective şi obiective, ca doi poli contrari, se expun în aceeaşi măsură criticii unei estetici dialectice: prima datorită faptului că este fie abstract-trans-cendentală, fie contingență, după gustul individului, a doua pentru că ignoră mijlocirea artei prin subiect. în opera de artă, subiectul nu este nici contemplatorul, nici creatorul, nici spiritul absolut, ci mai curînd acela care este legat de lucru, pre-format de acesta şi el însuşi mijlocit de către obiect.
Pentru opera de artă, deci şi pentru teorie, subiectul şi obiectul constituie momentele sale

specifice; ele sînt dialectice, întrucît părțile componente ale operei: materialul, expresia, forma sînt, de fiecare dată dublate, amîndouă. Materialele sînt elaborate de mîna acelora de la care opera de artă le-a primit; expresia obiectivată în operă şi obiectivă în sine penetrează ca emoție subiectivă; forma trebuie, conform necesităților obiectului, să fie elaborată subiectiv în măsura în care ea nu are voie să se comporte mecanic față de ceea ce este format. Analog construcției unui dat din teoria cunoaşterii, ceea ce li se prezintă artiştilor la fel de obiectiv impenetrabil, cum o face adesea materialul, este în acelaşi timp subiect sedimentat; ceea ce, aparent, este cea mai subiectivă, anume expresia, este şi obiectivă în măsura în care opera de artă se epuizează prin ea, încorporîndu-şi-o. La urma urmei, este vorba de un comportament subiectiv, în care se imprimă obiectivitatea. Dar reciprocitatea subiectului cu obiectul în operă, care nu poate fi o identitate, se menține într-un echilibru precar. Procesul subiectiv de producție este indiferent în aspectul său privat. Dar el are şi o latură obiectivă, condiție pentru a se realiza legitatea imanentă. Subiectul accede în artă la ceea ce îi este propriu

Echilibru precar; caracter de limbaj şi subiect colectiv

ca muncă, şi nu în calitate de comunicare. Opera trebuie să-şi ia ca deziderat echilibrul, fără a-1 stăpîni întru totul: iată un aspect al caracterului de aparență estetică. Artistul particular acționează ca organ de execuție al acestui echilibru. In procesul de producție, el se găseşte în fața unei sarcini despre care nu poate spune cu siguranță dacă şi-a impus-o singur; blocul de marmoră şi clapele unui pian în care sculptura respectiv muzica aşteaptă să fie eliberate sînt pentru această sarcină mai mult decît simple metafore. Aceste probleme poartă în ele soluția lor obiectivă, cel puțin în oarecare limite de variație, deşi ele nu posedă univocitatea ecuațiilor. Acțiunea realizată de către artist nu constă în mai mult decît în a mijloci între problema în fața căreia el se găseşte şi care este deja conturată, şi soluția care, în acelaşi mod, este potențial conținută în material. După cum s-a putut califica unealta drept prelungire a brațului, tot aşa artistul ar putea fi numit o prelungire a uneltei, şi anume a uneltei care marchează trecerea de la potențial la actual.
Caracterul de limbaj al artei conduce la întrebarea despre ceea ce vorbeşte prin artă; aici e adevăratul subiect al ei, nu cel care o produce ori o receptează. Acest fenomen este mascat prin Eul poeziei lirice, impus de secole încoace, care a generat o evidență aparentă a subiectivității poetice. Dar această subiectivitate nu este deloc identică cu eul care vorbeşte din poem. Nu numai din pricina caracterului de ficțiune poetică al liricii ori muzicii, unde expresia subiectivă nu coincide practic niciodată nemijlocit cu stările compozitorului, ci, în plus, pe baza faptului că eul gramatical din poem - nefiind enunțat în principiu decît de eul care vorbeşte latent prin operă - este funcție empirică a eului spiritual, nu invers. Partea de eu empiric nu este, cum ar vrea toposul autenticității, depozitarul acestei autenticități. Problema de a şti dacă eul latent care vorbeşte este acelaşi în toate genurile de artă, ori dacă se modifică, rămîne nerezolvată. El ar trebui să varieze calitativ în funcție de materialele artei. Subsumarea acestora conceptului problematic de artă sporeşte confuzia. Oricum ar fi, eul latent este imanent lucrului, el se constituie în opera de artă prin actul de limbaj al acesteia; în raport cu opera, producătorul real este un moment al realității ca toate celelalte. Persoana privată nu decide nici măcar în legătură cu producerea efectivă a operei de artă. Implicit, opera de artă impune diviziunea muncii, iar individul funcționează înainte de toate conform acestei diviziuni. Livrîndu-se materiei, producția ajunge în chiar individuarea extremă la un universal. Forța acestei exteriorizări a eului privat în lucru este esența colectivă a eului; aceasta constituie caracterul de limbaj al operelor de artă. Munca la realizarea operei de artă este socială prin intermediul individului, fără ca acesta să aibă prin aceasta conştiința societății: poate tocmai pentru că este mai puțin conştient de acest fapt. Subiectul individual care intervine mereu nu este cu nimic mai mult decît o valoare limită, un element minimal de care opera are nevoie pentru a se cristaliza. Emanciparea operei de artă față de artist nu este o elucubrație a megalomaniei gen *l'art pour l'art,* ci expresia cea mai simplă a naturii sale

ca expresie a unui raport social care poartă în sine legea propriei sale obiectivizări: doar ca lucruri devin operele de artă antiteze ale anomaliei reice. Iată un fapt central: anume că în operele de artă, chiar şi în cele pretins individuale, vorbeşte mereu un Noi şi nu un Eu şi încă: o face cu atît mai pur cu cît se adaptează mai puțin la suprafață acelui Noi exterior şi idiomului său. Din acelaşi motiv muzica este şi ea expresia extremă a anumitor caractere ale artisticului, fără să-i fie garantat prin aceasta vreun primat. Ea spune imediat Noi, indiferentă la ceea ce-ar putea să-i fie intenția. Chiar şi operele din faza ei expresionistă, care seamănă cu nişte protocoale, înregistrează experiențe cu caracter obligatoriu, iar propria lor obligativitate, forța lor de structurare, depinde de faptul dacă ele se exprimă cu adevărat prin acele experiențe. S-ar putea arăta prin exemplul muzicii occidentale în ce măsură inovația sa cea mai importantă, anume dimensiunea armonică în profunzime incluzînd tehnica contrapunctică şi polifonia, este un Noi ieşit din ritualul coral şi introdus în lucru. El vine cu literalitatea sa, se transformă în agent imanent şi conservă, totuşi, caracterul de discurs. Poemele, prin participarea lor directă la limbajul comunicării, de care nici unul nu se poate elibera cu totul, se referă la un Noi; în numele caracterului lor lingvistic, ele trebuie să se forțeze să se debaraseze de forma de limbaj care le este exterioară şi serveşte comunicării. Dar acest proces nu este, aşa cum ar putea părea, un proces al purei subiectivizări. Prin el,

subiectul aderă la experiența colectivă cu atît mai intim, cu cît devine mai rebel față de expresia sa lingvistică obiectivată. Artele plastice ar trebui să vorbească prin acel Cum al aper-cepției. Al lor Noi este în mod direct senzorul determinat istoric, cel ce rupe relația cu obiectivitatea modificată în virtutea dezvoltării limbajului formelor. Tablourile nu spun altceva decît: Priviți-ne! Ele îşi au subiectul lor colectiv în lucrul spre care arată. Subiectul se întoarce către exterior şi nu către interior, ca în muzică. în intensificarea caracterului său de limbaj, istoria artei, care echivalează cu individualizarea ei progresivă, este în acelaşi timp şi contrariul acesteia. Faptul că, totuşi, acest Noi nu este univoc social, că nu este acel Noi al unei clase determinate ori al unor poziții sociale, poate decurge din aceea că pînă în ziua de azi el nu s-a exprimat cu pretenții ridicate decît în arta burgheză. Conform tezei lui Troțki, după aceasta ar fi imposibil să ne imaginăm o artă proletară, poate doar una socialistă. Acel Noi estetic este social şi global în orizontul unei anumite indeterminări, dar totuşi în aceeaşi măsură determinat ca şi forțele şi raporturile de producție dominante ale unei epoci. în vreme ce arta tinde să anticipeze o societate globală non-existentă, subiectul său non-existent, deci nu numai ideologia, ea poartă stigmatul non-existenței acestui subiect. Antagonismele sociale rămîn, totuşi, conținute în artă. Arta este adevărată în măsura în care ceea ce vorbeşte din ea şi ea însăşi se caracterizează prin scindare, non-con-ciliere, dar adevărul acesta transpare în momentul în care arta sintetizează divizatul, determinîndu-i tocmai astfel caracterul ireconciliabil. în mod paradoxal, arta trebuie să depună mărturie despre non-conciliat şi să tindă, în acelaşi timp, la conciliere. Acest lucru nu este posibil decît plecîndu-se de la limbajul ei non-discursiv. Doar în acest proces se concretizează acel Noi. Dar ceea ce vorbeşte în artă este veritabil subiectul său în măsura în care vorbeşte prin artă, nefiind reprezentat prin ea. Titlul ultimei bucăți din *Scenele de copii* de Schumann, una din mostrele cele mai vechi de muzică expresionistă, *Poetul vorbeşte,* atestă conştientizarea acestui fenomen. Probabil că subiectul estetic nu se lasă, totuşi, reprodus din cauză că, fiind mijlocit social, este la fel de puțin empiric cît este şi subiectul transcendental al filozofiei. „Obiectivarea operei de artă se face pe spezele copiei viului. Operele nu dobîndesc viață decît renunțînd la asemănarea cu omul. «Expresia unui sentiment sincer este mereu banală. Cu cît este mai sinceră, cu atît mai banală. Pentru a nu fi aşa, trebuie să se forțeze.»"[71]

Opera de artă devine obiectivă ca fiind pe de-a-ntregul fabricată în virtutea mijlocirii subiective a tuturor momentelor sale. Punctul de vedere al criticii cunoaşterii, după care partea de subiectivitate şi de reificare este corelativă, se verifică cel mai bine în plan estetic. Caracterul de aparență al operelor de artă, iluzia acelui în-Sine al lor, trimit la faptul că ele participă, în totalitatea modului lor de a fi mijlocite subiectiv, la contextul de orbire universală datorat reificării, la faptul că - dacă e să o formulăm marxist - ele reflectă un raport de muncă stabilit ca şi cum ar fi obiectiv. Exactitatea cu care operele de artă participă la adevăr implică şi falsitatea lor; în manifestările pe care le expune, arta s-a revoltat dintotdeauna împotriva

acestui fapt, iar revolta s-a transformat astăzi în lege motrice a sa. Antinomia dintre adevărul şi minciuna artei 1-a făcut pe Hegel să-i prevestească sfîrşitul. Estetica tradițională înțelegea punctul de vedere conform căruia primatul întregului asupra părților are nevoie constitutivă de pluralitate şi că eşuează de îndată ce încearcă să se impună cu forța. Nu este mai puțin constitutiv faptul că nici o operă de artă nu satisface cu totul această exigență. Varietatea îşi vrea sinteza în continuum-ul estetic. Totuşi, ca element determinat simultan extraestetic, ea i se sustrage sintezei. Sinteza, extrapolată din pluralitatea care o posedă potențial în sine, este în mod inevitabil şi negația acesteia. Echilibrul structurii este obligat să eşueze în interior, deoarece nu există cu adevărat în exterior, adică metaestetic. Antagonismele non-conciliate pe de-a întregul în realitate nu se lasă conciliate nici în imaginar; ele acționează în interiorul imaginarului şi se reproduc direct proporțional în incoerența acestuia, în funcție de gradul cu care ele insistă asupra coerenței lor. Operele de artă trebuie să dea impresia că imposibilul le este posibil; ideea de perfecțiune a operelor, de care nu se poate dispensa nici una fără să fie atinsă de nulitate, este problematică. Artiştii suferă nu numai din cauza des-

71 Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur II,* Frankfurt am Main 1965, p. 79. Citatul în citat: Paul Valery, *(Euvres,* Paris 1977, voi. 1, p. 485.

Asupra dialecticii subiect-obiect; „geniu"

tinului lor în lume, mereu nesigur, ci şi pentru că, fiind con-strînşi de efortul lor, ei acționează contrar adevărului estetic la care aspiră. Atît timp cît subiectul şi obiectul rămîn separați istoric şi real, arta nu este posibilă decît ca artă care trece prin subiect, întrucît mimesis-ul a ceea ce nu este elaborat de către subiect nu este element viu decît în subiect. Acest proces se prelungeşte şi în obiectivarea artei prin realizarea ei imanentă, care are nevoie de subiectul istoric. Dacă opera de artă speră, prin obiectivarea ei, să atingă adevărul ascuns subiectului, atunci acest lucru se întîmplă deoarece subiectul însuşi nu este totul. Raportarea obiectivitătii operei de artă la primatul obiectului este lezată. Această obiectivitate indică obiectul în stadiul blestemului universal, care nu oferă mai mult refugiu lui în-Sine decît în subiect, în timp ce tipul său de obiectivitate este aparența realizată prin subiect şi critica obiectivitătii. Din această lume a obiectelor, aceasta din urmă nu admite decît *membra disjecta;* doar demontată, lumea obiectelor devine comensurabilă legii formale.

Dar subiectivitatea, condiție necesară a operei de artă, nu este în sine o calitate estetică. Ea nu devine aşa ceva decît prin obiectivare. în aceeaşi măsură, subiectivitatea în opera de artă este înstrăinată de sine şi ascunsă. Este ceea ce ignoră noțiunea de voință a artei a lui Riegl. Totuşi, prin ea se discerne un element esențial pentru critica imanentă, anume faptul că asupra calității operelor de artă nu decide ceva exterior lor. Acestea, iar nu autorii lor, sînt propriul lor criteriu şi, conform formulei wagneriene, regula pe care şi-o impun singure. Problema legitimării lor nu se situează dincolo de realizarea lor. Nici o operă nu este doar ceea ce vrea a fi, dar, iarăşi, nici-una nu este mai mult fără să vrea ceva. Prin aceasta, ne apropiem de spontaneitate, deşi spontaneitatea implică mai curînd ceva involuntar. Ea se manifestă înainte de toate în concepția operei, în construcția care reiese din ea. Nici spontaneitatea nu este o categorie definitivă. Ea modifică cel mai adesea autorealizarea operelor. Conceperea poate fi diferită sub presiunea unei logici imanente, iată sigiliul obiectivării. Acest moment străin Eului, contrar pretinsei voințe a artei, este cunoscut şi cîteodată chiar temut atît de către artişti cît şi de către teoreticieni. Nietzsche a vorbit despre el spre sfîrşitul celebrei *Dincolo de Bine şi Râu.* Momentul de înstrăinare față de Eu sub constrîngerea lucrului este semnul a ceea ce se gîndeşte de obicei prin termenul de genial. Conceptul de geniu, dacă vrem să păstrăm totuşi ceva din el, ar trebui separat de această identificare brutală cu subiectul creator, echivalare care, dintr-o exuberanță plină de vanitate, aruncă o sentință definitivă asupra operei de artă şi, prin aceasta, o diminuează, făcînd din ea un document al creatorului ei. Obiectivitatea

operelor, un spin pentru oamenii din societatea de schimb - deoarece aceştia îşi imaginează şi speră că obiectivitatea atenuează alienarea -, este retranspusă în individ, care s-ar afla pasămite îndărătul operei, şi care nu este cel mai adesea decît masca acelora care vor să vîndă opera ca pe un articol de consum. Dacă nu vrem să lichidăm pur şi simplu conceptul de geniu ca pe o relicvă romantică, atunci el trebuie raportat la obiectivitatea sa istorico-filozofică. Divergența dintre subiect şi obiect, pregătită prin antipsihologismul lui Kant şi realizată practic prin Fichte, afectează şi arta. Caracterul de autentic, de ceva ce angajează, pe de o parte, şi libertatea particularului emancipat, de cealaltă parte, stau în deplină divergență. Noțiunea de geniu este o tentativă de a le reuni printr-o atingere cu bagheta magică, de a atesta fără rezerve particularului, în domeniul aparte al artei, capacitatea unei autenticități cuprinzătoare. Conținutul de experiență a unei astfel de mistificări este că, în realitate, în artă, autenticitatea, momentul universal, nu mai este posibil altfel decît prin *principium individuationis*, după cum, invers, libertatea burgheză universală ar trebui să fie libertate pentru particular, pentru individuare. Dar estetica geniului transferă orbeşte şi în chip nedialectic acest raport spre acel individ care, în acelaşi timp, trebuie să fie subiect. Acel *intellectus archetypus*, conceput în mod expres ca idee în teoria cunoaşterii, este tratat de către concepția despre geniu ca un fapt al artei. Geniul trebuie să fie individul a cărui spontaneitate coincide cu acțiunea subiectului absolut. In acest caz, este foarte adevărat faptul că individuarea din operele de artă, mijlocită prin spontaneitate, este pentru acestea ceea ce le obiectivează. Dar conceptul de geniu este fals pentru că operele nu sînt creații, şi nici oamenii creatori. Acest fapt condiționează falsitatea esteticii geniului care suprimă momentul de fabricare finită, de Tex^ al operelor de artă, în favoarea primordialității absolute, adică practic în

favoarea acelei *natura naturans* a lor, dînd, prin aceasta, cale liberă ideologiei operei de artă ca ceva organic şi inconştient, ideologie care se impregnează apoi uşor de iraționalism. De la bun început, estetica geniului, deplasînd accentul spre particular, deşi se opune şi proastei universalități, întoarce spatele societății, absolutizînd particularul. Dar în pofida oricărui abuz, conceptul de geniu reaminteşte faptul că subiectul nu poate fi, în opera de artă, total redus la obiectivare. în *Critica facultății de judecare,* conceptul de geniu servea de refugiu pentru tot ceea ce respingea hedonismul esteticii kantiene. Dar Kant a rezervat genialitatea doar subiectului - iar consecințele aveau să fie incalculabile -, indiferent la înstrăinarea Eului care este conținută tocmai în acest moment şi, prin urmare, contrastul dintre geniu şi raționalitatea ştiințifică şi filozofică a putut fi exploatat ideologic. Fetişizarea conceptului de geniu, începută o dată cu Kant prin fetişizarea subiectivității separate - ori abstracte, în limbaj hegelian -, căpătase deja prin Schiller contururi excesiv de elitiste. Conceptul de geniu devine inamicul potențial al operelor de artă. Dacă luăm în considerare şi exemplul lui Goethe, omul din spatele operelor trebuie să fie mai esențial decît operele în sine. In conceptul de geniu, ideea creației subiectului transcendental este pusă la îndemîna subiectului empiric, a artistului productiv, nu fără o doză de *hybris* idealist. Acest lucru convine de minune conştiinței vulgare burgheze, atît din cauza ethosului muncii, în glorificarea unei creații pur umane fără luarea în calcul a finalității, cît şi datorită eliberării contemplatorului de orice efort: contemplatorul este adormit vorbindu-i-se de personalitatea şi, în cele din urmă, de biografia în stil kitsch a artiştilor. Cei ce produc opere importante nu sînt semi-zei, ci oameni failibili, adesea nevrozați şi mutilați. Dar mentalitatea estetică care face *tabula rasa* din geniu degenerează în artizanat dogmatic şi găunos. Momentul de adevăr al conceptului de geniu trebuie căutat în lucru, în ceea ce e deschis, nu în ceea ce e prizonier repetiției. De altfel, conceptul de geniu nu purta defel trăsăturile carismei atunci cînd a intrat în vogă spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Conform ideii acestei epoci, oricine trebuia să poată fi un geniu, în măsura în care îşi

manifesta natura în mod neconvențional. Geniul era o atitudine, se vorbea de „tumult genial", el era aproape o dispoziție. Abia mai tîrziu, poate şi din cauza insuficienței simplei dispoziții pentru operele de artă, conceptul de geniu a fost asociat harului. Experiența servitutii reale a distrus exaltarea unei libertăți subiective ca libertate pentru toți şi a rezervat-o geniului ca specialitate. Geniul se transformă cu atît mai mult în ideologie, cu cît lumea devine din ce în ce mai puțin o lume a umanului, iar spiritul, conştiința lumii, e din ce în ce mai neutralizat. Geniului privilegiat i se atribuie ca un substitut ceea ce realitatea refuză în general oamenilor. Ceea ce trebuie salvat în geniu este instrumental pentru lucru. Categoria genialului este cel mai lesne justificabilă atunci cînd se spune, pe bună dreptate, despre un pasaj că ar fi genial. Imaginația singură nu e suficientă pentru a-1 defini. Lucrul genial este nodul dialectic: nerutinat, nerepetat, liber, însoțit de sentimentul necesarului, acel *savoir faire* al artei şi unul din criteriile sale cele mai sigure. Genial înseamnă tot atît cît ocurența unei constelații, realizarea în mod subiectiv a ceva obiectiv, momentul în care acea *methexis* lingvistică a operei de artă abandonează convenția, contingența. Semnul genialului în artă este că Noul, în virtutea noutății sale, apare ca şi cum ar fi fost mereu acolo. Romantismul a luat notă de acest fapt. Munca imaginației este mai puțin creația *ex nihilo* în care crede religia artei străină artei, cît mai curînd imaginarea soluțiilor autentice în interiorul contextului, ca să zicem aşa, preexistent al operelor. Artiştilor experimentați le place să spună în batjocură despre un pasaj: aici devine genial. Ei stigmatizează o erupție a imaginației în logica operei care, din nou, nu i se integrează. Momente de acest gen nu există doar la geniile care bat toba pe acest subiect, ci şi la nivelul formal al unui Schubert. Genialul rămîne paradoxal şi precar, căci ceea ce e liber inventat şi ceea ce e necesar nu ajunge niciodată să se contopească. Fără posibilitatea omniprezentă a catastrofei, nimic nu este genial în operele de artă.
Din cauza a ceea ce n-a existat încă, partea de geniu a fost asociată noțiunii de originalitate: „geniu original". Oricine ştie că înainte de epoca geniului, originalitatea nu exersa nici o autoritate. Pentru a justifica nespecificul şi şablonul, dar şi pentru a denunța libertatea subiectivă, este uşor să abuzezi de faptul că în secolul al XVII-lea şi la începutul secolului al XVIII-lea compozitorii refoloseau în operele lor pasaje întregi

Originalitate; imaginație şi reflecție

obținute fie din propriile creații anterioare, fie de la alți muzicieni, ori de faptul că pictorii şi arhitecții încredințau executarea proiectelor proprii elevilor lor. Acest lucru dovedeşte cel puțin că, în trecut, nu exista o reflecție critică pe marginea originalității, însă nu arată nici un moment că nimic asemănător n-ar fi existat atunci în operele de artă. Este suficient să invocăm diferența dintre Bach şi contemporanii săi. Originalitatea, esența specifică a operei determinate, nu este opusă în mod arbitrar logicității operelor, care implică ceva universal. Ea se afirmă frecvent într-o organizare logică completă, ce depăşeşte posibilitățile talentelor medii. Cu siguranță, problema originalității cu referire la operele mai vechi, ori chiar arhaice, este absurdă, deoarece, într-adevăr, constrîngerea conştiinței colective în care se retranşeazâ dominația era atît de mare, încît originalitatea, care presupune ceva de genul subiectului emancipat, ar fi anacronică. Noțiunea de originalitate, în legătură cu elementul originar, nu evocă atît ceva primitiv, cît ceea ce, în opere, nu a fost încă, urma utopică pe care acestea o poartă în ele. Numele obiectiv al oricărei opere s-a putut numi originalul. Dar dacă originalitatea are o origine istorică, ea este şi implicată în injustiția istorică: în prevalenta burgheză a bunurilor de consum pe piață, care - deşi sînt în esență mereu la fel — trebuie să dea iluzia noutății lor pentru a atrage clientela. Totuşi, o dată'cu autonomia crescîndă a artei, originalitatea s-a întors împotriva pieței, pe care de altfel ea nu-şi putuse permite niciodată să depăşească un anumit prag. Originalitatea s-a retranşat în operele de artă în lipsa de menajamente a elaborării lor totale. Ea rămîne sub incidența destinului istoric al individului din care este derivată şi încetează să se mai supună acelui pretins stil individual cu care a fost

asociată vreme îndelungată. în timp ce tradiționaliştii se plîng de decadența acestui stil, apărînd în el bunuri con-venționalizate, stilul individual, oarecum sustras prin şiretlic necesităților constructive, a adoptat în operele de artă progresiste o bună doză de automaculare şi de compromis. Motiv pentru care producția avansată aspiră mai puțin la originalitatea operei particulare, cît mai mult la inventarea de noi tipuri. Vor fi în noul context originali cei care vor inventa aceste noi tipuri, iar originalitatea se va modifica în sine calitativ, fără totuşi a dispărea.
Această modificare care distinge originalitatea de inspirație, de detaliul specific în care ea pare a-şi poseda substanța, aruncă o lumină asupra imaginației, organonul ei. Sub imperiul credinței în subiect ca succesor al creatorului, imaginația era considerată egală aptitudinii de a produce, plecînd de la nimic, o realitate artistică determinată. Conceptul său vulgarizat, acela de invenție absolută, este corelatul unui ideal ştiințific specific timpurilor moderne, ca ideal al reproducerii stricte a ceva deja existent; aici, diviziunea burgheză a muncii a săpat o groapă care separă arta de orice mijlocire față de realitate tot aşa cum delimitează cunoaşterea de orice este susceptibil a transcende această realitate. Acest concept de imaginație n-a fost niciodată cu adevărat esențial pentru operele de artă importante; inventarea de ființe imaginare, de exemplu, este secundară în operele de artă plastice mai recente; inspirația muzicală subită, de netăgăduit ca moment, este neputincioasă atît timp cit nu survolează pura sa existență prin ceea ce se dezvoltă din ea. Dacă totul în operele de artă, chiar şi ceea ce conțin ele mai sublim, este înlănțuit de Fiindul căruia i se opun ele, atunci imaginația nu poate fi simpla capacitate de a se sustrage Fiindului, propunînd un Nefiind ca şi cum acesta ar fi. Imaginația respinge mai curînd ceea ce operele de artă absorb din ființare în configurații prin care ele devin Altul existenței, fie şi numai prin negarea sa determinată. Dacă vom căuta, cum susține teoria cunoaşterii, să ne reprezentăm într-o ficțiune a închipuirii noastre un obiect oarecare ca fiind pur şi simplu Nefiind, atunci nu vom realiza decît ceea ce, în elementele şi chiar în momentele coerenței sale, ar fi reductibil la un Fiind oarecare. Doar sub impactul empirismului total apare ceea ce se opune calitativ acestuia, dar, chiar şi aşa, numai în calitatea de stare secundă față de modelul prim. Doar prin Fiind arta transcende spre Nefiind; altminteri, ea devine proiecția neputincioasă a ceea ce oricum există. în consecință, imaginația din operele de artă nu este nicicum limitată la viziunea subită. Aşa cum nici spontaneitatea nu poate fi total detaşată de ea, imaginația nu poate fi, ca element situat în vecinătatea imediată a creației *ex nihilo,* acel unul şi totul al operelor de artă. Desigur, din imaginație se poate naşte, în primul rînd, un element concret, mai ales la artiştii al căror proces de producție conduce de jos în sus.

Imaginație şi reflecție

Totuşi, imaginația acționează în acelaşi mod într-o dimensiune care pare abstractă ideii preconcepute, într-o schiță aproape vidă, care nu poate fi apoi umplută şi completată decît prin „travaliu", aşadar în mod contrar imaginației, dacă ținem seama de această prejudecată. Nici imaginația specific tehnologică n-a fost abia astăzi inventată: vezi stilul de compoziție al *Adagio-ului* din *Cvintetul de coarde* al lui Schubert şi jocurile de lumini ale imaginilor acvatice ale lui Turner. Imaginația este în egală măsură şi în mod esențial utilizarea nelimitată a tuturor posibilităților şi soluțiilor care se cristalizează în sînul unei opere de artă. Ea nu este doar conținută în ceea ce apare ca Fiind şi simultan ca rest al unui Fiind, ci mai curînd în ceea ce apare ca modificare a Fiindului. Varianta armonică a temei principale din coda primei părți a *Appassionatei,* cu efectul de catastrofă al acordului de septimă micşorată, nu este mai puțin produsul imaginației pe cît îl este acordul perfect în structura în aşteptare care deschide piesa: un punct de vedere genetic ar trebui să ia în calcul posibilitatea că această variantă care decide asupra totalității a fost inspirația primară şi că tema în forma sa inițială, acționînd, ca să spunem aşa, retrospectiv, a fost derivată. O realizare pe măsură a imaginației se vădeşte în

faptul că în părţile care succed execuţiei ample a primei mişcări din *Eroica* se trece la perioade armonice lapidare, ca şi cum n-ar mai fi timp pentru o muncă de diferenţiere. Substanţialitatea inspiraţiei particulare ar trebui să se micşoreze pe măsură ce creşte primatul construcţiei. Experienţa artiştilor, potrivit căreia imaginaţia poate fi comandată, arată legătura strînsă dintre muncă şi imaginaţie, iar divergenţa lor este invariabil un eşec. Artiştii simt în arbitrariul non-voluntarului ceea ce îi distinge de diletanţi. Chiar şi la modul subiectiv, nemijlocitul şi mijlocitul sînt, în plan estetic ca şi în planul cunoaşterii, mijlocite unul de către celălalt. Dintr-un punct de vedere care ignoră geneza, dar conform constituţiei sale, arta este argumentul cel mai violent împotriva separării pe care o operează teoria cunoaşterii între sensibilitate şi intelect. Reflecţia poate atinge cel mai înalt nivel de imaginaţie: dovadă stă în acest sens conştiinţa determinată a ceea ce este trebuincios unei opere de artă la un moment precis. Conştiinţa ucide - iată un clişeu pe cît de tîmp, pe-atît de răspîndit. Pînă şi elementul disociant al reflecţiei, momentul ei critic, este fructuos prin întoarcerea operei de artă asupra sieşi, ceea ce modifică insuficientul, informul şi incoerentul. Invers, ceea ce este estetic absurd faţă de propriul *funda-mentum in re,* este lipsa operelor de artă care să posede o reflecţie imanentă, conţinînd de exemplu repetiţii nefiltrate de efectele abrutizante. Reflecţia care guvernează din exterior operele de artă este nelalocul ei; aceasta le violentează. Dar nu se poate urmări subiectiv direcţia în care vor ele să meargă de la sine decît prin intermediul reflecţiei, iar forţa care conduce într-acolo este spontană. Orice operă de artă implică un ansamblu de probleme foarte probabil aporetice, iar din aceasta ar putea decurge o definiţie a imaginaţiei mai satisfăcătoare decît altele. Ca facultate de a concepe moduri de abordare şi soluţii în opera de artă, imaginaţia poate fi numită diferenţialul de libertate în sînul determinării.

Obiectivitatea operelor de artă nu este una reziduală, ca orice tip de adevăr. Neoclasicismul s-a înşelat imaginîndu-şi că poate atinge un ideal de obiectivitate care i se prezentase în stiluri tradiţionale, aparent obligatorii, negînd la modul abstract subiectul, printr-o procedură ea însăşi decretată şi realizată subiectiv, şi pregătindu-şi o *imago* a în-Sinelui fără subiect care ar caracteriza subiectul — altminteri de netrecut printr-un act de voinţă - doar prin deteriorările sale. Limitarea printr-o rigoare ce copiază formele heteronome depăşite de mult timp se supune chiar arbitrariului subiectiv pe care trebuie să-1 neutralizeze. Valery schiţează această problemă, dar n-o rezolvă. Punerea în formă şi alegerea acesteia, pe care Valery le apără din cînd în cînd, sînt la fel de contingente ca şi haoticul şi „viul" pe care le desconsideră. Aporia artei contemporane nu poate fi rezolvată printr-un ataşament voluntar faţă de autoritate. în condiţiile nominalismului radical, este încă nelămurit cum se poate atinge, fără violentare, ceva de genul obiectivitătii formei, altminteri contracarată de o închidere artificială. Această tendinţă era contemporană fascismului, a cărui ideologie lăsa să se creadă că un stat debarasat de mizeria şi insecuritatea indivizilor specifice capitalismului tardiv ar putea fi deductibil din demisia subiectului. In fapt, ele au apărut ca efect al subiecţilor mai puternici. Chiar în slăbiciunea şi failibilitatea sa, subiectul contemplator nu trebuie să cedeze exigenţei obiectivităţii. Altminteri, filistinul, pedantul

Obiectivitate şi reificare; experienţa estetică: caracter procesual

care, *tabula rasa,* lasă operele de artă să-şi producă efectul asupra lor, ar fi cele mai calificate persoane în a înţelege şi a judeca arta; cel fără instrucţie muzicală ar fi cel mai bun critic muzical. După felul cum arta se realizează pe sine, la fel de dialectic se realizează şi cunoaşterea ei. Cu cît contemplatorul investeşte mai mult din sine, cu cît energia cu care pătrunde în opera de artă este mai mare, cu atît el percepe obiectivitatea mai din interior. El ia parte la ea atît timp cît energia sa, inclusiv cea a „proiecţiei" subiective deturnate, dispare în opera de artă. Deturnarea subiectivă poate trece cu totul pe lîngă opera de artă, însă fără această deturnare nu este percepută nici o obiectivitate. -

Fiecare etapă spre perfecţiunea operelor de artă este un pas înspre autoînstrăinarea lor, iar acest fapt nu încetează să reînnoiască dialectic apariţia acelor revolte pe care le caracterizăm într-o manieră prea superficială drept revolte ale subiectivismului împotriva formalismului, de orice tip ar fi el. Integrarea crescîndă a operelor de artă, exigenţa lor imanentă, constituie şi contradicţia lor imanentă. Opera de artă care-şi rezolvă dialectica imanentă o reflectă pe aceasta din urmă simultan drept conciliată în soluţie: ceea ce este estetic fals în principiul estetic. Antinomia reificării estetice este şi antinomia dintre aspiraţia metafizică - oricît de dezamăgită - a operelor de a se sustrage timpului şi caracterul efemer a tot ceea ce, în timp, este instituit ca durabil. Operele de artă devin relative, pentru că sînt con-strînse să se afirme ca absolute. Remarca pe care Benjamin a făcut-o în cursul unei discuţii, cum că nu există mîntuire pentru operele de artă, este o aluzie la acest fapt. Revolta permanentă a artei contra artei are un *fundamentum in re.* Dacă este esenţial pentru operele de artă să fie lucruri, atunci le este tot atît de esenţial să nege această reitate; astfel, arta se întoarce împotriva artei. Opera de artă complet obiectivată ar încremeni într-un simplu obiect, iar cea care s-ar sustrage propriei obiectivări ar regresa într-un soi de emoţie neputincioasă şi subiectivă şi ar cădea în lumea empirică.

Faptul că experienţa operelor de artă nu este adecvată decît ca experienţă vie spune multe despre raportul dintre contemplator şi contemplat, despre *cathexis-u* psihologic ca o condiţie

Caracterul procesual al operelor

a percepţiei estetice. Experienţa estetică este vie plecînd din obiect, în momentul în care operele de artă devin ele însele vii sub privirea experienţei. Aceasta este învăţătura simbolică a lui George transmisă prin poemul *Covorul*[72], arta poetică ce dă titlul unuia dintre volumeLe sale. Prin imersiunea contemplativă, caracterul procesual imanent al operei este eliberat. Vorbind, opera devine ceva mobil în sine. Ceea ce, în artefact, se poate numi unitate de sens, nu este static, ci procesual, desfăşurare a antagonismelor pe care orice operă le conţine în sine în mod necesar. Iată de ce analiza nu-şi apropie opera de artă decît atunci cînd percepe în mod procesual raportul momentelor, şi nu cînd reduce opera, prin descompunere, în elemente aşa-zis originare. Că opera de artă nu este o fiinţă, ci o devenire, este comprehensibil din punct de vedere tehnic. Continuitatea ei este cerută teleologic de momentele particulare. Ele au nevoie de această continuitate şi sînt capabile de ea în virtutea imperfecţiunii lor, ba chiar, cel mai adesea, în virtutea insignifianţei lor. Prin constituţia lor, momentele sînt în măsură să se transforme într-un Altul şi să se prelungească prin acesta, ele tind să se consume în acesta, determinînd prin propriul declin ceea ce le succede. Această dinamică imanentă este, într-o oarecare măsură, un element de ordine superioară operelor de artă. Dacă experienţa estetică poate fi asemănată cu experienţa sexuală, atunci în această privinţă, şi anume în punctul culminant al actului sexual. Felul în care aici imaginea adorată se modifică, felul în care ceea ce este încremenit se asociază elementului celui mai viu, este, ca să spunem aşa, arhetipul incarnat al experienţei estetice. Dar operele luate individual nu sînt singurele care pot avea un dinamism imanent. Acesta există şi în relaţiile dintre ele. Raportul artei cu sine este istoric doar prin operele particulare, imobile în sine, şi nu prin relaţia lor cu exteriorul ori chiar prin influenţa pe care o pot exercita asupra unuia sau altuia. Acesta este şi motivul pentru care arta nu se preocupă de ceea ce i-ar fi o definiţie valabilă. Elementul ei constitutiv ca fiinţă este în sine dinamic, ca un comportament ce tinde spre obiectivitate, ţîşnind din artă, dar luînd permanent poziţie faţă de ea,

72 Titlu original: „Der Teppich", *cf.* în: Ștefan George, *Werke, op. cit.,* . 1, p. 190.

menţinînd-o astfel modificată în sine. Operele de artă sintetizează momente incompatibile, non-identice, care se bat cap în cap. Ele caută cu adevărat şi procesual identitatea identicului

şi non-identicului, căci pînă şi unitatea lor este moment, ori nu formulă magică a totalităţii. Caracterul procesual al operelor de artă se constituie în ceea ce au ele - ca artefact, ca fabricat uman - a *priori*, acesta fiind locul lor în „imperiul de baştină al spiritului", însă, pentru a deveni în mod veritabil identice cu sine, ele au nevoie de non-identicul lor, de eterogenul lor, de ceea ce n-a fost încă format. Rezistenţa alterităţii la operele de artă, de care acestea din urmă depind, le determină să-şi articuleze limbajul formal şi să nu lase să treneze nici cea mai mică umbră de ne-format. Această reciprocitate constituie dinamica lor, caracterul ireconciliabil al antitezei care face ca această dinamică să nu se domolească în nici o fiinţă. Operele de artă nu sînt opere de artă decît în act, deoarece tensiunea lor nu culminează în rezultanta unei pure identităţi cu unul din aceşti poli. Pe de altă parte, operele de artă nu devin cîmpul de forţe al antagonismelor lor decît prin statutul lor de obiecte finite şi coagulate; altminteri, forţele închistate ar merge paralel sau s-ar dispersa. Natura lor paradoxală, echilibrul, se neagă pe sine. Mişcarea lor trebuie să se oprească şi să devină vizibilă prin oprire. Dar caracterul procesual imanent al operelor de artă constă în mod obiectiv, chiar înainte ca ele să adopte vreo poziţie partizană, în procesul pe care ele îl intentează împotriva elementului care le este exterior, aşadar împotriva simplei existenţe. Toate operele de artă, chiar şi cele afirmative, sînt *apriori* polemice. Ideea unei opere de artă conservatoare conţine ceva absurd. Separîndu-se în mod emfatic de lumea empirică, de Altul, operele de artă atestă că lumea însăşi trebuie să devină altceva, ca schemă non-conştientă a transformării acesteia. Chiar şi la artiştii care se mişcă în aparenţă non-polemic într-o sferă a spiritului numită convenţional pură - să luăm exemplul unui Mozart -, momentul polemic, excepţie făcînd subiectele literare pe care Mozart le-a ales pentru marile sale opere, este central, la fel ca şi forţa distanţării care condamnă implicit sărăcia şi falsitatea de care se distanţează. Forma îşi dobîndeşte la el forţa ca negare determinată; concilierea pe care o provoacă prezintă o linişte dureroasă, căci realitatea a refuzat-o pînă astăzi. Determinarea distanţei, probabil ca şi cea a oricărui clasicism implicat care nu se joacă gratuit cu sine, concretizează critica a ceea ce este respins. Disonant în operele de artă este zgomotul provocat de lovirea momentelor antagoniste aflate în proces de conciliere; e vorba aici, în primul rînd, de scriitură, deoarece, ca şi în cazul semnelor limbajului, elementul procesual al operelor se înci-frează în obiectivarea lor. Acest caracter procesual al operelor de artă nu este altceva decît nucleul lor temporal. Dacă, pentru ele, durata devine intenţie, aşa încît ele resping ceea ce li se pare efemer şi se eternizează prin sine, fie prin forme pure şi riguroase, fie de exemplu prin caracterul nefast al universalităţii umane, atunci ele nu fac altceva decît să-şi scurteze viaţa şi să activeze pseudomorfoza înspre conceptul care — fiind un ansamblu constant de realizări schimbătoare — ambiţionează tocmai staticitatea atemporală împotriva căreia luptă caracterul de tensiune al operelor de artă. Operele de artă, umane şi perisabile, îşi îmbrăţişează soarta efemeră cu atît mai repede cu cît i se opun mai obstinat. Desigur, durabilitatea lor nu poate fi separată de conceptul de formă specific lor, dar nu este esenţa lor. Operele care îndrăznesc să se expună şi care, în aparenţă, aleargă în întîmpinarea declinului lor au în general şanse mai mari de supravieţuire decît acelea care, idola-trizîndu-şi propria securitate, încearcă să-şi ocultează nucleul temporal şi, golite pe dinăuntru, cad victimă timpului: iată blestemul Clasicismului. Speculaţia care mizează pe prelungirea duratei lor prin adăugarea unui element de fragilitate nu oferă practic nici o salvare. Se pot imagina, ori poate sînt chiar necesare astăzi, opere care prin nucleul lor temporal să se consume singure, sacrificîndu-şi viaţa în chiar momentul apariţiei adevărului lor, dispărînd apoi fără urmă, rămînînd, totuşi, nediminuate. Nobleţea unui astfel de comportament n-ar fi nedemnă de artă, după ce şi-a pervertit demnitatea în angajare şi ideologie. Ideea de durată a operelor de artă este copiată de la modelul proprietăţii burgheze, efemeră prin definiţie. Ea a fost străină multor epoci şi nu şi-a aruncat umbra asupra multor creaţii mari. Terminînd *Appassionata*, Beethoven ar fi spus că această sonată ar fi fost bună de interpretat încă zece ani din acel moment. Concepţia lui Stockhausen, potrivit căreia operele

electronice, netranscrise în sens tradițional, sînt „realizate" doar prin materialul lor,

Caracterul procesual al operelor; efemeritate

murind o dată cu dispariția acestuia, este măreață ca o concepție asupra artei de pretenție emfatică, capabilă totuşi de a-şi accepta efemeritatea. Ca şi alți constituenți prin care arta devine ceea ce este, nucleul ei temporal iese din ea şi îi dinamitează conceptul. Declamațiile obişnuite împotriva modei, care confundă efemerul cu inutilul, nu sînt doar asociate imaginii unei interiorități care se compromite atît politic cît şi estetic ca incapacitate de exteriorizare şi încăpățînare de a fi aşa cum este. In ciuda capacității sale de a fi manipulată comercial, moda pătrunde adine în opere, ea nu se mulțumeşte doar a le influența. Invenții precum cea făcută de Picasso în pictura luminoasă seamănă cu experimentele făcute de *haute-couture:* rochii dintr-o singură bucată, prinse doar în cîteva agrafe, concepute pentru a fi purtate o singură seară, în loc să fie croite în accepția tradițională. Moda este una dintre figurile prin care mişcarea istorică a senzorialului afectează anumite trăsături ale operelor de artă, adesea tocmai pe acelea ascunse lor însele. Opera de artă este proces, în principal în raportul dintre întreg şi părți. Neputînd să se restrîngă nici la unul, nici la celelalte, acest raport este în sine o devenire. Ceea ce în mod veritabil se poate numi totalitate a operei nu este structura integratoare a tuturor părților, ba chiar, în obiectivarea operei, subzistă înainte de toate ceva care se construieşte în virtutea tendințelor care acționează în ea. Invers, părțile nu sînt nişte date - ceea ce, din nefericire şi aproape inevitabil, face obiectul analizei operei -, ci mai curînd centrele de forță care tind spre totalitate şi sînt în mod natural şi cu necesitate prefor-mate prin aceasta din urmă. Torentul acestei dialectici sfârşeşte prin a înghiți în cele din urmă conceptul de sens. Atunci cînd, în conformitate cu verdictul istoriei, unitatea dintre proces şi rezultat nu mai reuşeşte, atunci cînd înainte de toate momentele particulare refuză să se formeze după modelul totalității, oricît de preelaborată ar fi aceasta latent, divergența care se cască distruge sensul. Dacă opera de artă nu este în sine ceva stabil şi definitiv, ci ceva în mişcare, temporalitatea sa imanentă se comunică atunci părților şi întregului prin faptul că relația lor se desfăşoară în timp şi că sînt capabile să denunțe această relație. Dacă, în virtutea caracterului lor procesual, operele de artă trăiesc în istorie, ele se pot şi disipa în ea. Caracterul inalienabil a ceea ce este desenat pe hîrtie, a ceea ce durează pe pînză sub formă de culori, în piatră ca formă, nu garantează inalienabilitatea operei de artă în ceea ce îi este esențial, în spirit, ceva care se mişcă el însuşi. Operele de artă nu se transformă doar prin ceea ce conştiința reificată consideră a fi atitudinea oamenilor în raport cu operele de artă, susceptibilă de a se modifica după situația istorică. Modificarea este superficială față de cea care se produce în sine în operele de artă: eliminarea straturilor lor unele după altele, imprevizibile în momentul în care aceste opere apar; determinarea acestei modificări prin legea lor formală manifestă, care în acelaşi timp se disociază; rigidizarea operelor devenite transparente, îmbătrînirea şi dispariția lor. în fine, dezvoltarea lor se confundă cu descompunerea lor.

Conceptul de artefact, tradus de termenul de „operă de artă", nu dă seama întru totul de ceea ce este o operă de artă. Cine ştie că o operă de artă este un lucru făcut, nu-i realizează încă nici pe departe caracterul de operă de artă. Accentul exagerat pus pe ideea de fabricație — dacă ar fi ca el să denigreze arta ca o manoperă umană destinată să înşele sau să denunțe ceea ce se pretinde a fi în ea mediocru-artificial —, dat fiind aspectul său afectat, prin opoziție cu iluzia de artă ca natură imediată, face casă bună cu snobismul. Doar sistemele filozofice încăpătoare, care rezervau destul loc tuturor fenomenelor, au fost tentate să definească arta într-un mod atît de simplu. E adevărat, Hegel a definit Frumosul; totuşi, el nu a definit arta, fără îndoială pentru că o considera în unitatea ei cu natura şi în diferența față de aceasta. în artă, distincția dintre lucrul făcut şi geneza sa, facerea, este emfatică: operele de artă sînt lucrul făcut care a fost mai mult decît făcut. Se contestă acest fapt abia din momentul în care arta se receptează pe sine ca efemeră. Confundînd opera de artă cu geneza ei, ca şi cum

devenirea ar fi cheia universală a devenitului, ştiinţele artei s-au depărtat considerabil de obiectul lor, deoarece operele de artă îşi urmăresc legea lor formală epuizîndu-şi geneza. Experienţa specific estetică, faptul de a se pierde în operele de artă, nu ia în considerare geneza lor. Cunoaşterea acesteia este la fel de inutilă ca şi istoria dedicaţiei *Eroicii* faţă de ceea ce reprezintă simfonia ca muzică. Poziţia operelor de artă autentice în raport cu obiectivitatea extraestetică nu trebuie nicicum să fie căutată în faptul că aceasta influenţează

mecanismul producţiei. Opera de artă este în sine un comportament care reacţionează la obiectivitate chiar şi atunci cînd îşi întoarce faţa de la ea. Să ne amintim despre ce spunea Kant cu referire la privighetoarea adevărată şi cea imitată în *Critica facultăţii de judecare*[13], dar şi de celebra temă a poveştii lui Andersen, atît de des pusă pe note. Ideea lui Kant substituie aici cunoaşterea originii fenomenului cu experienţa a ceea ce este fenomenul. Dacă acceptăm că ştrengarul care imită ar fi cu adevărat capabil de a imita atît de bine cîntecul privighetorii, încît nici o diferenţă n-ar mai fi perceptibilă, atunci condamnăm la indiferenţă recursul la autenticitatea sau la non-autenticitatea fenomenului, deşi ar trebui concedat lui Kant faptul că o astfel de facultate ar măslui experienţa estetică: un tablou este altfel văzut atunci cînd cunoaştem numele pictorului. Nici o artă nu există fără presupoziţii şi este cu atît mai puţin posibil să-i retragi presupoziţiile cu cît arta în sine este în chip mai necesar consecinţa acestora. în mod fericit inspirat, Andersen a ales o jucărie şi nu pe ştrengarul lui Kant; opera lui Stravinsky este caracterizată de ceea ce lasă ea să se audă ca un soi de cimpoi mecanic. Diferenţa faţă de cîntecul natural devine audibilă în fenomen: de îndată ce artefactul încearcă să producă iluzia de natural, el eşuează.

Opera de artă este concomitent proces şi rezultatul acestuia în stare de repaus. Ea este, aşa cum proclama drept principiu al universului metafizica raţionalistă, aflată la apogeu, o monadă: în acelaşi timp centru de forţe şi lucru. Operele de artă sînt închise unele faţă de altele, ele sînt oarbe şi reprezintă, totuşi, în ermetismul lor, ceea ce se găseşte la exterior. Cel puţin aşa se prezintă ele tradiţiei, ca elementul trăind în autarhie pe care Goethe îl numea entelehie, folosind un sinonim pentru monadă. Este posibil ca, pe măsură ce conceptul de finalitate devine mai problematic în natura organică, el să se cristalizeze mai intens în opera de artă. Ca moment al unui context spiritual cuprinzător şi inseparabil de istoric şi social, operele de artă îşi depăşesc elementul monadic fără să dispună de ferestre. Interpretarea operei de artă ca interpretare a unui proces imanent cristalizat şi încremenit în sine

73 *Cf.* Kant, *op. cit.*, pp. 175 ,i urm. [Kritik der Urteilskraft, § 42] (ed. rom: p. 197).

apropie conceptul de monadă. Teza caracterului monadologic al operelor este pe cît de adevărată, pe atît de problematică. Ele şi-au împrumutat rigoarea şi structurarea lor internă de la dominarea spiritului asupra realităţii. Ceea ce face din ele o coerenţă imanentă le este în aceeaşi măsură transcendent şi le vine din exterior. Dar aceste categorii sînt atît de modificate, încît doar umbra unui caracter obligatoriu mai subzistă. Estetica presupune cu necesitate imersiunea în opera particulară. Nu se poate contesta nici progresul esteticii academice în exigenţa unei analize imanente, în renunţarea la o atitudine care s-ar preocupa de tot ceea ce are tangenţă cu arta, numai de arta în sine nu. Totuşi, analiza imanentă se autoiluzionează. Nu s-ar putea determina caracterul particular al unei opere de artă care, respectîndu-şi forma şi devenind universală, n-ar ieşi din monadă. Pretenţiile conceptului - care, din exterior, trebuie transpus în operă pentru a o deschide din interior şi a o dinamita din nou —, cum că acest concept ar fi extras doar din lucru, sînt iluzorii. Constituţia monadologică a operelor de artă trece dincolo de sine. Dacă facem din ea un absolut, analiza imanentă cade pradă ideologiei împotriva căreia ea lupta, atunci cînd şi-a propus să se adîncească în operele de artă, în loc să

extragă o viziune despre lume din ele. Astăzi, ne dăm deja seama că analiza imanentă - odinioară arma experienței artistice împotriva pedanteriei — este utilizată abuziv ca slogan pentru a menține reflecția socială depărtată de arta absolutizată. Dar fără aceasta este imposibil să înțelegi opera de artă în raport cu lucrul căruia ea însăşi îi cedează unul din aspectele sale şi să o descifrezi după conținutul ei. Cecitatea operei de artă nu este doar un corectiv adus universalului care domină natura, ci şi corolarul acestuia, după cum dintotdeauna orbul şi vidul țin, la modul abstract, unul de altul. Nici un element particular nu este legitim în opera de artă care, prin particularizarea sa, nu devine şi universal. Desigur, conținutul estetic nu este supus nici unei discipline, dar fără mijloace sub-sumante nici un conținut estetic nu este imaginabil. Estetica ar trebui să capituleze în fața operei de artă precum în fața unui fapt brut. Cu toate acestea, doar prin ermetismul său monadologic se poate raporta elementul determinat estetic la momentul său de universalitate. Cu o regularitate care denotă un aspect structural, analizele imanente conduc, atît timp cît

contactul lor cu formatul este suficient de strîns, la definiții universale care frizează extrema specificării. Acest fapt este cu siguranță condiționat şi de metoda analitică: să explici înseamnă să reduci la ceva deja cunoscut, iar sinteza acestui element cunoscut cu cel care trebuie explicat presupune inevitabil ceva universal. Dar inversarea particularului în universal nu este nici ea mai puțin determinată de lucru. Atunci cînd acesta din urmă se cristalizează în sine pînă la extrem, el realizează constrîngeri care-şi au originea în gen. Opera muzicală a lui Anton Webern, în care mişcările de sonată se reduc la aforisme, este exemplul cel mai potrivit. Estetica nu trebuie să escamoteze conceptele, ca şi cum ar fi sub vraja obiectului ei. Conceptele trebuie eliberate de exterioritatea lor în raport cu lucrul şi transpuse în acesta. Dacă, totuşi, putem accepta că Hegel a influențat în mod decisiv mişcarea conceptului, atunci a făcut-o în *Estetica* sa. Acțiunea reciprocă a universalului şi particularului, care se produce fără conştiință în operele de artă, dar pe care estetica trebuie să o trezească la conştiință, este veritabila necesitate a unei concepții dialectice asupra artei. S-ar putea obiecta că astfel ar continua să se manifeste un rest de încredere dogmatică. în afara sistemului hegelian, mişcarea conceptului nu şi-ar mai avea dreptul de existență în nici o sferă. Lucrul n-ar mai putea fi cunoscut ca viață a conceptului decît în măsura în care totalitatea a ceea ce este obiec-tiv ar coincide cu spiritul. Se poate replica faptul că monadele reprezentate de operele de artă conduc la universal prin principiul particularizării lor. Definițiile universale ale artei nu sînt doar indigență reflecției sale conceptuale. Ele arată limita principiului individuației, la fel de greu de ontologizat ca şi contrariul său. Operele de artă se apropie cu atît mai mult de această limită, cu cît urmăresc mai obstinat şi mai lipsit de concesie acel *principium individuationis*. Operei de artă care apare ca ceva universal i se ataşează în mod indelebil caracterul contingent al exemplului unui gen: ea este în mod mediocru individuală. Chiar Dada, aidoma gestului care trimite la un imediat pur*, era la fel de universal ca pronumele demonstrativ; faptul că expresionismul a fost mai puternic ca

* Adorno speculează pe marginea homoiofoniei dintre demonstrativul german dos *da* şi numele mişcării avangardiste [nota trad.].

|

idee decît prin producțiile sale provine probabil din aceea că utopia sa relativă la imediatul pur este încă o parcelă a falsei conştiințe. Totuşi, universalul devine substanțial în operele de artă doar modificîndu-se. La Webern, forma muzicală şi universală a execuției devine astfel un „nod" şi îşi pierde funcția de dezvoltare. In locul ei, apare suita părților la grade de intensitate diferite. Părțile modulare devin astfel altceva, mai prezente şi mai puțin relaționale decît au fost vreodată execuțiile muzicale. Dialectica universalului şi a particularului nu coboară doar

în puțul universalului, în mijlocul particularului. Ea sparge şi invarianta categoriilor universale.
Operele de artă demonstrează că un concept universal de artă nu este deloc suficient pentru a acoperi toată varietatea fenomenului, întrucît sînt rare acele opere care, după cum spune Valery, îşi realizează strict propriul concept. Deficiența vine nu numai din slăbiciunea artistului față de generosul concept al lucrului, ci mai ciirînd din conceptul însuşi. Cu cît operele de artă aspiră într-un mod mai pur la ideea manifestă de artă, cu atît raportul operelor față de Altul este mai precar, raport care el însuşi este cerut prin conceptul de operă. Dar acest raport nu poate fi conservat decît cu prețul unei conştiințe precritice şi al unei naivități disperate. Este vorba aici despre una din aporiile artei actuale. Este evident faptul că operele cele mai celebre nu sînt şi cele mai pure, dar că ele închid în sine de regulă un excedent extraartistic şi, mai ales, un element material intact care apasă asupra compoziției lor imanente. Şi nu este mai puțin evident faptul că, după ce formarea completă a operelor de artă s-a constituit fără suportul elementului nereflectat de dincolo de artă ca normă a acesteia, această impuritate nu poate fi reintegrată printr-un simplu act de voință. Criza operei de artă pure de după catastrofele europene n-a fost rezolvată prin trecerea la materialitatea extraestetică care disimulează prin pathos moralist că îşi înlesneşte sarcina şi îşi netezeşte calea. Minima rezistență se pretează ultima să funcționeze drept normă. Antinomia dintre pur şi impur în artă se înscrie într-un ansamblu mai general, conform căruia arta n-ar fi conceptul suprem înglobînd genurile particulare. Acestea se diferențiază în mod specific în

74 *Cf.* Th.W. Adorno, *Ohne Leitbild, op.* ***cit.,*** pp. 168 şi urm.

măsura în care şi interferează[74]. Chestiunea favorită a apologeților tradiționalişti de orice categorie, „dacă aceasta mai este muzică?", nu duce nicăieri. Cu toate acestea, trebuie analizat concret ce ar fi aşa-numita pierdere a caracterului de artă suferită de artă, o practică ce apropie arta în manieră non-reflexivă, dincoace de propria-i dialectică, de practica extraestetică. La polul opus, acea întrebare curentă încearcă să împiedice mişcarea momentelor discret separate unele de altele din care constă arta, cu ajutorul conceptului său suprem abstract. Totuşi, arta se manifestă astăzi în modul cel mai viu acolo unde ea distruge acest concept. In această descompunere, arta îşi este fidelă sieşi, violînd tabu-ul mimetismului impurului ca element hibrid. - Senzorialul înregistrează inadecvarea conceptului de artă față de aceasta din urmă cînd este realizată lingvistic, spre exemplu în expresia de capodoperă a limbii. Un istoric literar poate alege această expresie pentru anumite poeme, iar alegerea sa n-ar fi lipsită de logică. Dar el ar violenta totodată aceste creații poetice care sînt opere de artă şi, datorită elementului lor discursiv relativ independent, chiar ceva mai mult decît atît. Arta nu se epuizează nici ea pe de-a întregul în operele de artă, în măsura în care artiştii meşteresc arta, nu numai operele lor. Ceea ce înseamnă că arta este independentă de conştiința operelor de artă înseşi. Formele funcționale, obiectele de cult nu pot deveni artă decît prin mijlocirea istoriei. Dacă nu recunoaştem acest fapt, atunci am fi dependenți de auto-comprehensiunea artei, a cărei devenire se află în concept. Diferența stabilită de către Benjamin între opera de artă şi document rămîne pertinentă în măsura în care ea respinge operele care, în sine, nu sînt determinate de legea formală[75]. Dar multe opere sînt determinate obiectiv, chiar dacă nu se prezintă în mod absolut drept artă. Numele marii expoziții *Documenta*, ale cărei merite sînt considerabile, încearcă să depăşească dificultatea şi favorizează istoricizarea conştiinței estetice, căreia vrea să i se opună în calitate de muzeu al contemporaneității. Concepte de acest tip - cum ar fi mai ales referirea la pretinşii clasici ai modernității - convin de minune acestei pierderi de tensiune a artei de după cel de-al doilea război mondial, artă ce se relaxează de îndată ce

75 *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, voi. 1, pp. 538 şi urm.

este creată. Conceptele în cauză se pliază pe modelele unei epoci care se pregăteşte ea însăşi să adopte eticheta erei atomice.
Momentul istoric este constitutiv în operele de artă. Cele autentice se livrează fără restricție conținutului material al istoriei epocii lor şi fără pretenția de a se situa deasupra acesteia. Ele sînt istoriografia epocii lor, non-conştientă de sine. Nu este acesta ultimul factor al mijlocirii lor față de cunoaştere, dar acest factor le face incomensurabile istorismului, care, în loc de a le urma conținutul lor istoric propriu, le reduce la istoria care le este exterioară. Operele de artă se lasă experimentate într-un mod cu atît mai autentic, cu cît substanța lor istorică este în chip mai esențial identică cu cea a autorului experienței. Economia burgheză a artei este ideologic orbită chiar în ipoteza conform căreia operele de artă care se găsesc suficient de departe în trecut ar putea fi mai bine înțelese decît acelea ale epocii lor. Straturile de experiență conținute în operele de calitate ale epocii noastre, ceea ce vrea să vorbească prin ele, sînt în calitatea lor de spirit obiectiv incomparabil mai comensurabile decît operele ale căror premise istorico-filozofice sînt străine conştiinței actuale. Cu cît vrem să-1 înțelegem mai intens pe Bach, cu atît el priveşte într-un mod mai enigmatic şi cu toată puterea spre trecut. Nu i-ar trece prin minte unui compozitor în viață, necorupt de o anumită voință stilistică, să compună o fugă mai bună decît un exercițiu la nivel de conservator, ori decît o parodie sau un clişeu palid al *Clavecinului bine temperat.* Şocurile cele mai extreme şi gesturile de distanțare ale artei contemporane, seismograme ale unei forme de reacție universale şi ineluctabile, sînt mai aproape de receptor decît ceea ce i se impune receptorului doar în virtutea reificării sale istorice. Ceea ce pare inteligibil tuturor este ceea ce a devenit incomprehensibil; ceea ce indivizii manipulați resping le este de fapt în taină foarte comprehensibil. Este aici o analogie cu afirmația lui Freud conform căreia ceea ce angoasează este angoasant tocmai pentru că este intim-fami-liar; el este astfel refulat. Acceptat este ceea ce e consacrat dincolo de moştenirea culturală, de tradiția occidentală, adică nişte experiențe cu totul disponibile şi deja amorsate. Ele sînt în apanajul convenției. Aceste lucruri prea bine cunoscute nu mai pot fi deloc actualizate. Aceste experiențe au avortat chiar

Istoria ca factor constitutiv; „inteligibilitate"

în momentul în care s-a presupus că sînt direct accesibile; absența tensiunii în accesibilitatea lor înseamnă şi sfîrşitul lor. S-ar putea demonstra acest lucru şi prin faptul că operele obscure şi pe de-a-ntregul neînțelese sînt expuse în Pantheonul clasicității[76] şi sînt repetate cu încăpățînare, şi că interpretările operelor tradiționale - cu cîteva excepții din ce în ce mai rare, rezervate unei Avangarde expuse - sînt false, absurde şi incomprehensibile din punct de vedere obiectiv. Pentru a recunoaşte această stare de fapt, este necesar de a rezista în primul rînd inteligibilității lor aparente, care le înveleşte cu un soi de patină. Consumatorul de artă are alergie la aşa ceva: el simte, şi nu chiar fără motiv, că ceea ce păzeşte ca proprietate a sa îi este luat, dar nu-şi dă seama că fusese deja deposedat de acest lucru încă din momentul în care 1-a reclamat ca proprietate. Inadecvarea publică este un aspect al artei; cine percepe arta altfel decît inadecvată public n-o percepe, de fapt, deloc.
Spiritul nu este un element adăugat operelor de artă, ci impus prin structura lor. N-ar fi aceasta cea mai neînsemnată cauză pentru caracterul fetişist al operelor de artă: rezultînd din constituția lor, spiritul apare în mod necesar ca Fiind-în-Sine, iar operele nu sînt opere de artă decît în măsura în care el apare astfel. Ele sînt, totuşi, cu obiectivitatea spiritului lor, ceva făcut. Reflecția trebuie să şi înțeleagă caracterul fetişist, să-1 sancționeze, ca să spunem aşa, ca expresie a obiectivității lor şi, în acelaşi timp, să-1 şi analizeze în mod critic. Astfel, se petrece imixtiunea în estetică a unui element antiartistic, pe care arta nu-1 trece cu vederea. Operele de artă organizează non-organizatul. Ele îl susțin şi îl violentează; ele îşi respectă

constituția de artefact, dar o şi bruschează. Dinamica intrinsecă oricărei opere de artă este cea care vorbeşte dinlăuntru. Unul din paradoxurile operelor de artă este că acestea, deşi dinamice în sine, sînt totuşi încremenite, doar aşa putîndu-se, de altfel, obiectiva. La fel, cu cît sînt observate mai cu insistență, cu atît devin mai paradoxale: orice operă de artă este un sistem de contradicții. Chiar devenirea lor n-ar putea fi reprezentată fără procesul de fixare. Improvizațiile se

76 *Cf.* Th.W. Adorno, *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962,* Frankfurt am Main 1964, pp. 167 şi urm.

mulțumesc, de regulă, să se juxtapună, bat oarecum pasul pe loc. Scriitura şi notarea, văzute din exterior, deconcertează prin paradoxul unui Fiind care, în conformitate cu semnificația sa, este o devenire. Impulsurile mimetice care mişcă opera de artă i se integrează acesteia şi o dezintegrează, ele sînt o expresie mută şi efemeră. Ele nu devin limbaj decît prin propria obiectivare ca artă. Ca salvare a naturii, această obiectivare protestează împotriva caracterului efemer al naturii. Opera devine similară limbajului în devenirea legăturii dintre elementele sale, un fel de sintaxă fără propoziție, chiar şi în operele realizate lingvistic. Ceea ce spun acestea din urmă nu coincide cu ceea ce spune materialul lor lingvistic. In limbajul vid de intenții, impulsurile mimetice se transmit totalității care le sintetizează. în muzică, un eveniment sau o situație pot să constituie o dezvoltare anterioară ulterior în ceva monstruos, chiar dacă aceasta din urmă nu era deloc monstruoasă în sine. Această metamorfoză retrospectivă este una operată prin spiritul operelor de artă: ea este exemplară. Operele de artă se disting de formele care constituie baza teoriei psihologice prin aceea că, în ele, elementele nu se conservă doar în virtutea unei anumite autonomii, cum e cazul dincolo. Deşi se manifestă, ele nu sînt nemijlocit date, cum trebuie să fie formele psihice. Fiind mijlocite de spirit, între aceste elemente se stabileşte un raport contradictoriu care se prezintă ca țintă a efortului elementelor de a-1 rezolva. Elementele nu se află în juxtapunere, ci intră în fricțiune unele cu altele ori se atrag reciproc, fie că unul îl vrea pe celălalt, fie că-1 respinge. Doar astfel poate fi descrisă contextura marilor opere ambițioase. Dinamica operelor de artă este elementul care vorbeşte în ele şi, prin spiritualizare, aceste opere dobîndesc trăsăturile mimetice cărora le este aservit în primă instanță spiritul lor. Arta romantică speră să conserve momentul mimetic nemij-locindu-1 prin formă, spunînd prin intermediul totalității ceea ce detaliul nu mai este capabil să spună. Dar arta romantică nu se poate pur şi simplu mulțumi să ignore constrîngerea la obiectivare. Ea reduce la disociere ceea ce se refuză obiectiv sintezei. Dar disociindu-se în detaliu, ea nu înclină mai puțin către ceva abstract formal, în opoziție cu calitățile sale superficiale. La Schumann, unul din cei mai mari compozitori, această calitate se asociază în chip esențial cu tendința spre

Constrîngere la obiectivare şi disociere

descompunere. Puritatea cu care opera sa exprimă antagonismul neconciliat îi conferă puterea de expresie şi clasa. Or, chiar din cauza autonomiei abstracte a formei, opera de artă romantică regresează îndărătul idealului clasicist pe care îl respinge drept formalist. în cazul acestuia, mijlocirea totalității şi părților era urmărită mult mai energic, bineînțeles nu fără suspinul resemnat atît al totalității care se orienta în funcție de tipuri, cît şi al detaliului decupat pe totalitate. Formele de degenerescentă ale Romantismului tind invariabil către academism. Sub acest aspect, o tipologie riguroasă a operelor de artă se impune cu necesitate. Un tip pleacă de sus, dinspre totalitate, pentru a descinde; celălalt se mişcă în direcția opusă. Faptul că cele două tipuri se mențin distincte unul față de celălalt atestă antinomia care le generează şi care nu poate fi dizolvată de nici unul dintre ele - imposibilitatea concilierii dintre unitate şi particularitate. Beethoven a făcut față acestei antinomii, descalificînd detaliul din

afinitate cu spiritul burghez, maturizat prin aportul ştiinţelor naturii, în loc să şteargă detaliul sistematic, conform practicii dominante a secolului care i-a premers. Astfel, el nu s-a mulţumit să integreze muzica acelui continuum de elemente în devenire şi să prezerve forma în faţa ameninţării crescînde a abstracţiunii vide. Ca momente în declin, momentele particulare se fondează unul în altul şi determină forma prin declinul lor. La Beethoven, detaliul, ca impuls către totalitate, este şi iarăşi nu este ceva care devine ceea ce este doar prin participarea la totalitate, dar tinde în sine spre o indeterminare relativă constituită din simple raporturi de bază ale tonalităţii, pînă la amorf. Ascultată înainte de culcare şi suficient de aproape, muzica sa articulată la extrem pare un continuum al neantului. Un *tour de force* al marilor sale opere ar consta în aceea că totalitatea neantului se determină literalmente în manieră hegeliană într-o totalitate a fiinţei, însă doar ca aparenţă şi nu cu pretenţia unui adevăr absolut. Această pretenţie este totuşi cel puţin sugerată de rigoarea imanentă ca un fel de conţinut superior. Atît elementul difuz şi insesizabil în stare latentă, cît şi forţa boltită deasupra lui, care-1 încheagă şi concretizează în mod coercitiv, reprezintă în egală măsură momente ale naturii, surprinse ca formă a polarităţii. în faţa demonului, a compozitorului-subiect, care ciopleşte blocuri şi le lansează, se găseşte elementul nediferenţiat al unităţilor celor mai mici, în care se disociază fiecare din frazări, astfel încît la final nu mai rămîne nici o fărîmă de material, ci doar sistemul de referinţă pur al raporturilor tonale de bază. Totuşi, operele de artă sînt şi paradoxale în măsura în care dialectica lor nu este nici măcar literală, ori nu se derulează precum istoria, modelul lor secret. Plecînd de la conceptul de artefact, dialectica lor se reproduce în operele existente, în contra procesului pe care, în acelaşi timp, îl reprezintă: iată paradigma momentului iluzoriu al artei. Am putea extrapola, dincolo de Beethoven, faptul că, în conformitate cu practica lor tehnică, toate operele de artă autentice sînt nişte *tours de force.* Dar artiştii perioadei burgheze tîrzii, un Ravel ori un Valery, au luat acest fapt ca pe o datorie personală. Conceptul de artist îşi regăseşte prin ei originile. Turul de forţă nu este o formă primară a artei, dar nici o aberaţie ori o formă de degenerescentă, ci un secret al artei păstrat pentru a fi dezvăluit abia la sfîrşit. Reflecţia provocatoare a lui Thomas Mann, conform căreia arta este o farsă de cel mai înalt nivel, este o aluzie la acest lucru. Analizele tehnologice ca şi cele estetice devin fructuoase în măsura în care percep turul de forţă din interiorul operelor. La nivelul formal cel mai elevat, batjocoritorul act de circ se repetă: a învinge forţa de gravitaţie; iar absurditatea vădită a circului, exprimată prin întrebarea privind rostul acestei osteneli, constituie de fapt caracterul enigmatic estetic. Toate aceste aspecte se actualizează în problemele interpretării artistice. A executa în mod adecvat o piesă de teatru ori o muzică înseamnă a le formula ca probleme în aşa fel, încît exigenţele contradictorii puse de aceste probleme interpreţilor să iasă la suprafaţă. Sarcina unei redări autentice este în principiu infinită.

Prin opoziţia sa faţă de empiric, orice operă de artă îşi fixează oarecum programatic unitatea. Ceea ce a trecut prin spirit se defineşte ca Unul împotriva caracterului natural mediocru al contingentului şi al haoticului. Unitatea este mai mult decît pur şi simplu formală: mulţumită ei, operele de artă se eschivează din faţa haosului mortal. Unitatea operelor de artă constituie cezura lor în raport cu mitul. Ele ating în sine şi în conformitate cu determinarea lor imanentă această unitate care este imprimată obiectelor empirice ale cunoaşterii

Unitatea şi pluralitatea

raţionale: unitatea reiese din elementele lor, din pluralitate; ele nu extirpă mitul, ci îl îmblînzesc. Atunci cînd se spune că un pictor ştie să compună în unitate armonică figurile unei scene, ori că sunetul unei orgi într-un preludiu de Bach intervenit la momentul şi la locul potrivit are un efect fericit - chiar Goethe nu respingea întru totul formule de acest tip -, exprimarea cade într-un soi de desuetudine şi provincialism, întrucît se întîrzie în perimetrul conceptului de unitate imanentă şi se recunoaşte prin aceasta un exces de arbitrar în orice

operă. Astfel de declarații sînt o laudă la adresa unei tare specifice multor opere, dacă nu chiar unei tare constitutive. Unitatea materială a operelor de artă este cu atît mai aparentă, cu cît formele şi momentele lor sînt mai aproape de locurile comune şi nu provin imediat din complexitatea operei particulare. Rezistența artei noi împotriva acestei aparențe imanente, insistența sa asupra unității reale a non-realului, trece în intoleranța artei față de orice element universal ca nemijlocire în sine nereflectată. Dar faptul că unitatea nu-şi găseşte pe de-a-ntregul sursa în impulsurile particulare ale operelor nu se datorează doar orientării acestora. Aparența este condiționată şi de aceste impulsuri în sine. în vreme ce acestea aspiră cu nostalgie la unitatea pe care ar putea-o realiza şi concilia, ele vor, în mod constant, să se şi îndepărteze de ea. Prejudecata tradiției idealiste în favoarea unității şi sintezei a neglijat acest fenomen. Unitatea este mai ales motivată prin faptul că momentele particulare îi scapă din cauza tendinței lor direcționale. Varietatea atomizată nu i se prezintă în chip neutru sintezei estetice precum materialul haotic al teoriei cunoaşterii care, lipsit de calități, nici nu-i anticipă formarea, nici nu trece prin verigile ei. Dacă unitatea operelor de artă reprezintă în mod inevitabil violența față de pluralitate - reîntoarcerea la expresii de genul dominării unui material în critica estetică este simptomatică în acest sens -, atunci pluralitatea trebuie să se teamă şi de unitatea sub chipul imaginilor efemere şi seducătoare ale naturii din miturile antice. Unitatea Logos-ului este inclusă, ca unitate mutilantă, în contextul culpabilității sale. La Homer, povestea Penelopei care desfiră noaptea ceea ce țesuse ziua este o alegorie inconştientă a artei: acțiunea la care Penelopa cea vicleană îşi supune arte-factele este aceeaşi cu cea la care arta se supune pe sine însăşi.

[redacted]

De la epopeea lui Homer încoace, episodul a devenit, din nefericire, o anecdotă superfluă, lipsită de importanță, cînd, de fapt, el evocă o categorie constitutivă a artei: aceasta din urmă admite în sine imposibilitatea identității unității şi pluralității ca moment al unității sale. Ca şi rațiunea, operele de artă au viclenia lor. Dacă operele de artă s-ar abandona propriului caracter difuz, aşadar impulsurilor particulare ale imediateței lor, atunci ele ar dispărea în ceață fără să lase urme. In operele de artă se imprimă ceea ce s-ar volatiliza dacă acestea n-ar exista. Prin unitate, impulsurile sînt reduse la heteronomie; ele nu mai sînt spontane decît în sens metaforic. Astfel, estetica este constrînsă să exerseze critica operelor de artă, ba chiar a celor mai mari. Reprezentarea măreției acompaniază de regulă momentul de unitate ca atare, uneori chiar pe spezele relației acesteia cu non-identicul; iată de ce conceptul de măreție în artă este foarte problematic. Efectul autoritar al marilor opere de artă - mai ales al celor arhitecturale - le legitimează tot atît pe cît le acuză. Forma integrală se împleteşte strîns cu dominația, deşi o sublimează. Instinctul care i se opune este specific francez. Măreția este defectul operelor, dar, fără acest defect, ele şi-ar rata efectul. Este probabil ca primatul fragmentelor importante ori al caracterului fragmentar al altor opere terminate asupra operelor mai închegate să provină chiar de aici. Numeroase tipuri de forme - şi nu neapărat cele mai respectate - au înregistrat dintotdeauna ceva asemănător. *Quodlibet-ul* şi *pot-pourri-nl* în muzică ori relaxarea epică în literatură, abdicarea aparent confortabilă de la idealul unei unități dinamice, dovedesc prezența acestei nevoi. în toate cazurile invocate aici, renunțarea la unitate ca principiu formal rămîne ea însăşi o unitate *sui generis,* oricît de mediocru ar fi nivelul la care este ea operată. Dar această unitate nu este obligatorie, iar o parte din acest caracter în esență facultativ este cu siguranță obligatorie pentru operele de artă. De îndată ce s-a stabilizat, unitatea a fost deja pierdută.

întrepătrunderea unității şi pluralității în operele de artă devine mai clară atunci cînd punem problema intensității lor. Intensitatea este mimesis-ul realizat prin unitatea pe care pluralitatea o concede totalității, deşi aceasta din urmă nu e neapărat prezentă imediat, astfel încît s-o putem percepe ca

măreție obținută prin intensitate. Forța acumulată în totalitate ca într-un stăvilar este restituită într-un anumit sens detaliului. Faptul că în numeroase dintre momentele sale constitutive opera de artă se intensifică, se leagă şi se descarcă, acționează în bună măsură ca o finalitate a ei. Marile unități de compoziție şi de construcție nu par a exista decît din cauza unei astfel de intensități. Prin urmare, orice-ar spune estetica tradițională, totalitatea n-ar fi în realitate decît prin părțile realizate, ea n-ar exista decît pe baza acelui Kcapos, a momentului, şi nu invers. Ceea ce i se opune mimesis-ului sfîrşeşte prin a-i servi. Receptorul lipsit de formație artistică, cel ce iubeşte bucăți dintr-o muzică fără a lua în considerație forma, ori poate chiar fără a o remarca, percepe ceva ce cultura estetică respinge pe bună dreptate, dar care îi este, cu toate acestea, esențial. Cel ce nu are simț pentru pasajele frumoase -chiar şi în pictură, vezi exemplul unui Bergotte din Proust: cu cîteva secunde înaintea morții, acesta e fascinat de o porțiune dintr-un zid reprezentat într-o pînză de Vermeer -, este la fel de străin spiritului artei ca şi cel ce e inapt să experimenteze unitatea. Aceste detalii nu îşi dobîndesc, cu toate acestea, strălucirea decît în virtutea unității. Multe măsuri din muzica lui Beethoven au aceeaşi rezonanță cu o propoziție din *Afinitățile elective:* „Ca o stea pogorî speranța din cer."; la fel sună *Adagio-nl* din *Sonata în Re minor, op. 31, nr. 2.* Este suficient să interpretezi acest pasaj în contextul întregului şi apoi separat pentru a înțelege cît de mult datorează caracterul său incomensurabil, elementul radiant care domină textura, acestui întreg. Dar acelaşi pasaj devine monstruos atunci cînd expresia sa esteylăsată să domine ceea ce-i precede, prin concentrarea asupra melodiei cîntate, deci în sine umanizate. Atunci pasajul se individualizează în relație cu totalitatea, fiind în egală măsură parte şi anulare a acesteia. întrucît totalitatea, contextura fără cusur a operelor de artă, nu este o categorie a închiderii. Ea se relativizează ireductibil față de percepția atomistă şi regresivă, întrucît forța sa nu se conservă decît la nivelul detaliului înspre care radiază.

Conceptul de operă de artă îl implică şi pe acela al reuşitei. Opere de artă nereuşite nu există. Acestea ar fi valori de aproximație nespecifice artei. Media este deja mediocritatea. Ea este incompatibilă cu mediul particularizării. Operele medii, acel humus sănătos al micilor maeştri apreciați mai ales de istoricii artei de aceeaşi calitate, presupun un ideal asemănător celui căruia Lukâcs nu ezita să-i facă apologia prin expresia de „operă normală". Dar ca negare a proastei universalități a normei, arta nu tolerează apere normale şi, prin urmare, nu acceptă nici operele medii, fie că ele corespund normei, fie că-şi găsesc însemnătatea în distanța care le separă de normă. Nu se poate stabili o ierarhie a operelor de artă. Identitatea lor pentru sine nu-şi bate capul cu dimensiunea unui plus sau unui minus. Coerența este un moment esențial al reuşitei, dar nu este singurul. Faptul că operele nimeresc ceva, bogăția detaliului în unitate, gestul concesiei chiar în operele cele mai rigide — acestea sînt modele de exigență specifice artei, fără a le putea raporta la coerență ca la o coordonată; fără îndoială, plenitudinea lor nu poate fi dobîndită în mediul unei universalități teoretice. Totuşi, prin conceptul de coerență, ele tind să facă suspect şi conceptul de reuşită, deja compromis de altfel prin asocierea cu elevul model şi zelos. Chiar şi aşa, nu se poate renunța cu totul la el, dacă arta trebuie salvată din plasa relativismului vulgar. Conceptul de reuşită supraviețuieşte în autocritica inerentă oricărei opere, făcînd din ea o operă de artă. Chiar faptul că opera de artă nu-şi este sieşi Unul şi Totul, ține tot de coerență; conceptul emfatic de coerență este separat astfel de cel cu rezonanță academică. Ceea ce este doar coerent, dar perfect coerent, nu constituie în sine o coerență. Ceea ce nu este nimic altceva decît coerent, privat de ceea ce urmează să fie supus formării, încetează să mai fie ceva în sine şi degenerează în pentru-Altul: adică în pospăială academică. Operele academice nu valorează nimic, întrucît momentele pe care ar trebui să le sintetizeze logicitatea lor nu generează nici un impuls antagonist şi nu există de fapt. Travaliul unității lor este superfluu, tautologic, iar în măsura în care unitatea se prezintă ca unitate a

ceva, chiar inexact. Opere de acest tip sînt uscate; în general, uscăciunea este starea unui mimesis defunct; conform caracterologiei, un mimetism *par excellence* ar fi — să ne gîndim la Schubert — sanguin, umed. Difuzul mimetic poate fi artă, căci arta simpatizează cu difuzul, dar nu şi unitatea ei, care, în cinstea artei, îl sufocă mai curînd, în loc să-1 integreze în sine. Cu totul reuşită este însă opera de artă a cărei formă emană din conținutul ei de adevăr. Nu

îi este util operei de artă să se debaraseze de urmele facerii sale, de aspectul său artificial. Opera fantasmagorică este contrariul celei autentice, întrucît prima se prezintă prin propria apariție ca o reuşită, în loc de a rezolva lucrul prin care ar putea, eventual, reuşi: iată singura morală a operelor de artă. Pentru a i se supune, ele se apropie de acest firesc pe care nu este greşit să-1 formulăm ca exigență față de artă; şi se depărtează de el, de îndată ce-şi propun să organizeze imaginea firescului. Ideea de reuşită nu tolerează organizarea. Ea postulează în mod obiectiv adevărul estetic. Nici un astfel de adevăr nu există fără logicitatea operei. Dar pentru a o pătrunde, e nevoie de conştiința întregului proces, care se acu-tizează în problema fiecărei opere în parte. Calitatea obiectivă este ea însăşi mijlocită prin acest proces. Operele de artă au defecte şi pot pieri din cauza lor, dar nu există nici un defect care, luat izolat, să nu fie capabil să se legitimeze ca ceva exact, ca o veritabilă conştiință a procesului în stare să lichideze verdictul. Acela nu-i bun nici măcar de învățător, care, avînd o oarecare experiență în ale compoziției, ar ridica obiecții față de prima frază din *Cvartetul în Fa diez minor* de Schonberg. Reluarea imediată a primei teme principale, în alto, anticipă, fidelă tonului, motivul celei de-a doua teme şi compromite prin aceasta economia întregului, care cere din partea dualismului tematic susținut un contrast net. Dacă totuşi ne gîndim la întregul mişcării ca moment, asemănarea este percepută ca anticipare a suitei şi capătă un sens. Nu departe de acest exemplu, pe planul logicii instrumentale, ar trebui reproşat ultimei mişcări din *Simfonia a IX-a* de Mahler faptul că melodia sa intervine cu aceeaşi tentă caracteristică, de două ori în cursul strofei principale, cu solo-ul corului, în loc să fie supusă principiului variațiunii de timbru. Cu toate acestea, prima dată, această tonalitate este atît de penetrantă şi exemplară, încît muzica nu se poate debarasa de ea şi i se abandonează: timbrul îşi capătă justețea. Răspunsul la întrebarea estetică de ordin concret, de ce o operă de artă poate fi calificată pe bună dreptate drept frumoasă, constă în interpretarea cazuistică a unei logici care se gîndeşte pe sine. Caracterul empiric non-definitiv al acestor reflecții nu schimbă nimic din obiectivitatea a ceea ce li se oferă. Obiecția ridicată de bunul-simț comun, potrivit căreia rigoarea monadologică a criticii imanente şi pretenția categorică a judecății estetice sînt incompatibile, întrucît orice normă depăşeşte imanența structurii, în timp ce aceasta din urmă, în absența normei, rămîne contingență, perpetuează această separație abstractă a universalului şi particularului care, în operele de artă, se erijează în protest. Ne dăm seama de justețea ori falsitatea unei opere în conformitatea cu propriile ei criterii, respectînd momentele în care universalitatea se impune in mod concret în monadă. în ceea ce este în sine strîns legat ori în elementele incompatibile se ascunde un universal imposibil de smuls structurii specifice şi de ipostaziat.

Elementul ideologic şi afirmativ conținut în noțiunea de operă de artă reuşită este corectat de faptul că nu există nici o operă perfectă. Dacă ar exista opere perfecte, concilierea ar fi efectiv posibilă în sînul non-conciliatului, la stadiul de manifestare a artei. Aceasta şi-ar suprima în sine propriul concept; întoarcerea înspre ceea ce este fracturat şi fragmentat este, de fapt, o tentativă de salvare a artei prin demontarea pretenției operelor de a fi ceea ce nu sînt, dar ar vrea să devină. Fragmentul închide în sine aceste două aspecte. Calitatea unei opere de artă este definită esențialmente prin faptul că ea se expune incompatibilității. Chiar în momentele numite formale reapare, în virtutea raporturilor de incompatibilitate, conținutul pe care legea operelor de artă 1-a distrus, 1-a încălcat. Această dialectică a formei constituie profunzimea

lor; fără ea, forma ar fi doar ceea ce reprezintă ea pentru filistin, adică un joc gratuit. Profunzimea nu poate fi pusă pe acelaşi plan cu abisul de interioritate subiectivă care s-ar deschide în operele de artă; mai curînd, ea este o categorie obiectivă a acestora; criticile la adresa caracterului superficial în profunzime sînt la fel de secundare precum laudele exprimate în aceeaşi privință. In operele superficiale, sinteza nu intervine în momentele eterogene la care ea se referă; sinteza şi momentele se derulează paralel, fără legătură între ele. Profunde sînt operele de artă care nu maschează divergențele sau contradicțiile şi nici nu le lasă în stadiul de non-conciliere. Forțîndu-le să se manifeste, să apară din non-conciliat, operele incarnează posibilitatea unei concilieri. Formarea antagonismelor nici nu le suprimă, nici nu le conciliază. Apărînd şi determinînd orice formă de travaliu la adresa lor, ele devin esențiale, iar, prin

„Profunzime"; conceptul articulării (II)

faptul că ele se tematizează în imaginea estetică, substanțialitatea lor apare într-o formă cu atît mai plastică. Numeroase perioade istorice puteau garanta, cu siguranță, posibilități de conciliere sporite față de contemporaneitate, care le refuză în mod radical. Cu toate acestea, opera de artă, ca integrare non-violentă a elementelor divergente, transcende simultan antagonismele existenței, fără a da iluzia că acestea n-ar mai exista. Contradicția cea mai profundă a operelor de artă, cea mai neliniştitoare şi fructuoasă în acelaşi timp, este că ele sînt de neconciliat prin conciliere, în timp ce caracterul lor non-con-ciliabil constitutiv le refuză concilierea. Dar ele se întîlnesc cu cunoaşterea în funcția lor sintetică, în legarea a ceea ce este disjunct.

Gradul de articulare nu poate fi separat de rangul sau de calitatea unei opere de artă. In general, operele de artă ar trebui să cîştige în valoare în funcție de articularea lor şi de măsura în care nu lasă zone moarte, elemente neformate, spații neparcurse de către efortul de structurare. Cu cît opera de artă este mai cuprinsă de acest efort, cu atît ea este mai reuşită. Articularea este salvarea pluralității în Unul. Ca metodă a practicii artistice, necesitatea articulării semnifică faptul că orice idee de formă specifică trebuie dusă la extrem. Chiar şi ideea de vag, opusă din punct de vedere conținutistic clarității, are nevoie, pentru a se realiza în opera de artă, de cea mai mare claritate în actul de formare, ca la Debussy, de exemplu. Nu trebuie confundată împingerea la extrem cu o gestică exaltată şi insolentă, deşi iritabilitatea la adresa ei vine mai curînd din frică decît din conştiință critică. Ceea ce, ca stil flamboaiant, continuă să fie obiect al discreditării poate fi, în funcție de măsura lucrului care se înfățişează, extrem de adecvat ori de „obiectiv". Pînă şi atunci cînd se caută moderația, inexpresivul, disciplina şi termenul de mijloc, toate acestea trebuie realizate cu o energie extremă; media ezitantă şi mediocră este la fel de proastă ca arlechinada şi excitarea care se amplifică deşănțat prin alegerea mijloacelor neadecvate. Cu cît opera este mai articulată, cu atît concepția sa se exprimă mai efectiv din sine. Mimesis-ul primeşte ajutor dinspre polul opus. In vreme ce categoria articulării, corelativă principiului individuației, nu a fost reflectată decît în epoca contemporană, forța sa se aplică retroactiv chiar şi asupra operelor celor mai vechi: calitatea acestora nu se poate abstrage cursului istoriei ulterioare. Multe opere vechi dispar, pentru că tipicul le-a dispensat de articulare. *Prima fade* principiul articulării ar putea fi echivalat cu un principiu metodologic analog rațiunii subiective progresiste, el ar putea fi considerat sub acest aspect fo/mal pe care analiza dialectică a artei îl retrimite la nivelului momentului. Un astfel de concept de articulare ar fi însă prea simplist, căci articularea nu constă doar din distingerea ei ca mijloc al unității, ci din realizarea acelei diferențe care, după expresia lui Holderlin[77], este bună. Unitatea estetică îşi dobîndeşte demnitatea prin varietatea însăşi. Ea face dreptate eterogenului. Latura concesivă a operelor de artă, antiteza esenței lor imanente şi disciplinare, ține de bogăția lor, deşi aceasta se disimulează prea bine în ascetism; abundența le scuteşte de umilința rumegării. Ea promite ceea ce realitatea refuză, însă ca un moment supus legii

formale, nu precum ceva căruia opera i-ar fi aservită. Operele care, printr-o adversitate abstractă față de unitate, se forțează să se topească în diversitate şi pierd lucrul prin care diferențiatul devine cu adevărat diferențiat, arată în mod foarte clar că unitatea estetică este ea însăşi funcție a varietății. Operele de o variație absolută, de o pluralitate fără referință la unitate, devin chiar din acest motiv nediferențiate, monotone şi oarecare.
Conținutul de adevăr al operelor de artă, de care depinde în cele din urmă calitatea lor, este fundamental istoric. Raportul său cu istoria nu este atît de relativ, încît el însuşi şi calitatea operelor de artă să varieze pur şi simplu în funcție de timp. Desigur, o astfel de variație are loc, iar operele de calitate pot deveni, de exemplu, caduce în cursul istoriei. Totuşi, conținutul de adevăr şi calitatea nu eşuează în fața istorismului. Istoria este imanentă în operele de artă şi nu un destin exterior lor, o estimație fluctuantă. Conținutul de adevăr devine istoric prin faptul că, în operă, se obiectivează conştiința veridică. Aceasta nu este nici un vag a-fi-în-timp, nici Kcupo?. Doar cursul lumii poate fi justificat astfel, or cursul lumii nu este lucrarea adevărului. De cînd cu creşterea potențialului de libertate, conştiința veridică înseamnă mai mult conştiința cea

77 *Cf.* Holderlin, *op. cit.,* voi. 2, p. 328.

mai avansată a contradicțiilor în orizontul concilierii lor posibile. Criteriul conştiinței celei mai avansate corespunde stadiului forțelor productive în operă, de care aparține, în epoca reflexivității sale constitutive, şi poziția pe care o adoptă opera în societate. Ca materializare a conştiinței celei mai avansate care înglobează critica productivă a situației estetice date şi a celei extraestetice, conținutul de adevăr al operelor de artă este scriitura inconştientă a istoriei, legată de ceea ce, pînă în zilele noastre, a fost permanent ținut în stare latentă. Pe bună drep-tate, ceea ce este în progres, nu este mereu atît de clar pe cît ar vrea să fie impus de nervozitatea modei. Şi aici e nevoie de reflecție. Stadiul global al teoriei face parte din determinarea elementului progresist; această decizie nu ține seama de momentele izolate. In virtutea dimensiunii sale artizanale, orice artă posedă ceva ce ține de acțiunea oarbă, maşinală. Această parte a spiritului timpului rămîne în permanență susceptibilă de a fi spirit reacționar. Chiar şi în artă, elementul operațional taie din ascuțimea critică. Aici încrederea de sine a forțelor tehnice de producție ce se identifică cu conştiința cea mai progresistă îşi atinge limitele. Nici o operă modernă de calitate, fie ea retrospectivă prin stil ori subiectivă, nu poate scăpa de acest sindrom. N-are nici o importanță dacă în operele lui Anton Bruckner se manifestă intenția unei restaurații teologice. Aceste opere reprezintă mai mult decît această pretinsă intenție. Ele iau parte la conținutul de adevăr tocmai pentru că, în ciuda oricăror influențe, ele şi-au însuşit descoperirile armonice şi instrumentale ale epocii lor; ceea ce țintesc ele ca etern nu dobîndeşte substanță decît ca element modern şi în contradicție cu modernitatea. Reflecția lui Rimbaud: *„ii faut etre absolument moderne",* ea însăşi modernă, rămîne normativă. Insă tocmai din faptul că arta îşi leagă nucleul ei temporal de totala elaborare imanentă şi nu de actualitatea materială, această normă se aplică, cu toată reflexivitatea, unui ceva într-un anumit sens inconştient, unei enervări, unui dezgust față de ceea ce a fost depăşit. A fi sensibil față de acest fenomen înseamnă a fi foarte aproape de ceea ce constituie anatema conservatorismului cultural, adică de modă. Aceasta are adevărul ei în calitate de conştiință non-conştientă a nucleului temporal al artei şi are un drept normativ, deşi nu este ea însăşi nici manipulată de administrația şi industria culturală, nici detaşată de spiritul obiectiv. De la Baudelaire încoace, marii artişti au fost mereu complicii modei. Dacă o denunțau, atunci minciuna ieşea la iveală prin impulsurile propriei lor activități. în timp ce arta rezistă modei, în încercarea acesteia din urmă de a o nivela heteronom, ea i se asociază totuşi în instinctul ținerii pasului, în aversiunea împotriva provincialismului, împotriva acelui

element subaltern a cărui îndepărtare asigură unica idee de nivel artistic demnă de oameni. Artişti precum Richard Strauss, ori poate chiar Monet, au pierdut în calitate atunci cînd, aparent mulțumiți de ei înşişi şi de renumele lor, şi-au pierdut forța de inervare istorică şi de integrare a materialului celui mai avansat.
Pornirea subiectivă care înregistrează ceea ce şi-a atins sorocul este apariția unui element obiectiv care se realizează subiacent, a desfăşurării forțelor de producție pe care arta, în forul ei cel mai profund, le împărtăşeşte cu societatea căreia i se opune concomitent, prin propria dezvoltare. Căci această desfăşurare are, în artă, un sens multiplu. Este unul dintre mijloacele prin care se desăvîrşeşte cristalizarea artei, în autarhia ei; dar este şi absorbirea acelor tehnici care iau naştere în afara artei, în societate, şi, uneori, fiind străine şi antagoniste, nu-i promit doar progrese; în fine, tot în artă se pot desfăşura forțele umane de producție, cum ar fi diferențierea subiectivă, şi ea legată, nu rareori, de regrese. Conştiința cea mai avansată verifică starea materialului în care s-a sedimentat istoria pînă în momentul la care opera răspunde; dar, în acest caz, ea este şi critică modificatoare a procedurii tehnice. Ea pătrunde în necunoscut şi merge dincolo de *status quo.* Momentul de spontaneitate este ireductibil în această conştiință. în aceea, spiritul timpului devine specific. Simpla sa reproducere este depăşită. Dar ceea ce nu se mulțumeşte să repete pur şi simplu procedurile existente este la rîndul său produs istoric şi, după cum ar spune Marx, fiecare epocă îşi rezolvă problemele specifice[78]. Căci în toate epocile par să sporească efectiv acele forțe de producție estetice şi talente care, printr-un soi de natură secundă, corespund mai bine stadiu-

78 *Cf.* Karl Marx şi Friedrich Engels, *Werke,* yol. 13, ediția a 2-a, Berlin 1964, p. 9 (Marx, „Zur Kritik der politischen Okonomie; Vorwort").

lui tehnicii şi o fac să progreseze prin mimesis. Mijlocirea temporală a categoriilor care trec drept suspendate în afara timpului şi date în mod natural atinge acest grad: privirea cinematografică înnăscută. Spontaneitatea estetică este dată prin raportul cu realul extraestetic, prin rezistența împotriva lui, precedată de adaptare. După cum şi spontaneitatea, pe care estetica tradițională voia s-o disocieze de timp ca element creator, este temporală în sine, tot aşa ea participă la timpul care se individualizează în particular; ea dobîndeşte astfel posibilitatea de a fi obiectivă în opere. Erupția temporalului în operele de artă trebuie concedată noțiunii de abilitate, deşi nu putem reduce nicicum operele la un numitor comun precum în cazul noțiunii de voință. La fel ca în *Parsifal,* timpul devine în operele de artă spațiu, chiar şi în cele pe care le numim îndeobşte temporale.
Subiectul spontan este ceva universal, atît în virtutea a ceea ce este înmagazinat în el, cît şi prin caracterul său de raționalitate care se transpune în logicitatea operelor de artă; şi este un particular temporal ca producător aici şi acum. Vechea doctrină a geniului admisese acest fapt, însă punîndu-1 în mod greşit în contul unei anumite charisme. Această coincidență se inserează în operele de artă. Cu ea subiectul devine un element estetic obiectiv. Căci în mod obiectiv - şi nu doar în baza modului în care sînt percepute - operele de artă se transformă: forța conținută în ele continuă să trăiască. De altfel, n-ar trebui schematizat excesiv, încît să facem abstracție de receptare; Benjamin vorbea odată de urmele pe care ochii nenumărați ai spectatorilor le lasă pe tablourile admirate[79], iar afirmația lui Goethe, cum că ar fi dificil să judeci ceea ce odinioară a avut un efect însemnat, spune mai mult decît despre simplul respect datorat opiniei încetățenite. Modificarea operelor de artă nu este relegată de fixarea lor în marmură sau pe pînză, în textele literare sau pe partituri, deşi în această fixare joacă un rol şi voința - oricît de ancorată în mit ar fi ea - de a suspenda operele în afara timpului. Elementul fixat este un semn, o funcție, dar nu este în sine; procesul care se inițiază între el şi spirit este istoria operelor. Dacă orice operă de artă

79 *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, voi. 1, p. 462.

este un echilibru, fiecare dintre ele este capabilă, totuşi, să intre în mişcare. Momentele de echilibru nu sînt conciliabile între ele. Desfăşurarea operelor este supravieţuirea dinamicii lor imanente. Ceea ce spun ele prin configurarea elementelor lor semnifică în epoci diferite ceva în mod obiectiv diferit, iar acest lucru sfîrşeşte prin a afecta conţinutul lor de adevăr. Unele opere pot deveni non-interpretabile, pot să nu mai spună nimic. Dar cel mai adesea ele devin proaste. în fine, modificarea internă a operelor de artă ar trebui, cel mai adesea, să implice o pierdere, căderea lor în ideologie. Trecutul ne oferă din ce în ce mai puţine lucruri bune. Rezervele culturii se epuizează: neutralizarea prin transformarea în asemenea rezerve este aspectul exterior al descompunerii interne a operelor. Modificarea lor istorică se răsfrmge şi asupra nivelului formal. în timp ce, astăzi, este imposibil să concepi o artă emfatică care să nu aibă ambiţii extreme, nu există totuşi nici o garanţie de supravieţuire. Invers, în operele care n-ar vrea să întreţină de la sine mari ambiţii apar uneori calităţi pe care nu le-au avut de la bun început. Claudius şi Hebel rezistă mai curînd decît Hebbel sau Flaubert din *Salammbo;* forma parodiei care, la nivelul formal mai de jos, se afirmă destul de bine, încît să dăuneze nivelurilor superioare, codifică raportul. Nivelurile trebuie menţinute şi relativizate.
Dar dacă operele finalizate nu devin ceea ce sînt decît pentru că fiinţa lor este o devenire, atunci ele însele sînt expuse formelor în care acest proces se cristalizează: interpretarea, comentariul şi critica. Aceste forme nu sînt doar raportate la opere de cei care se interesează de ele, ci constituie şi teatrul mişcării istorice a operelor în sine, fiind aşadar forme autonome. Ele servesc conţinutului de adevăr al operelor de artă în postura de lucru care le depăşeşte şi separă acest conţinut — obiect al criticii — de momentele falsităţii sale. Pentru ca în ele desfăşurarea operelor să reuşească, aceste forme trebuie, în plus, să se fortifice pînă la filozofie. Din interior, în mişcarea structurii imanente a operelor şi a dinamicii raportului lor cu conceptul de artă, se vădeşte în cele din urmă în ce măsură arta este, în cruda ori din cauza esenţei sale mona-dologice, un moment în mişcarea spiritului şi un aspect al mişcării sociale în realitate. Raportul artei cu trecutul ei îşi are, ca şi barierele aperceptibilităţii sale, locul său în stadiul

Interpretare, comentariu, critică

actual al conştiinţei ca depăşire pozitivă sau negativă: restul nu este nimic altceva decît cultură. Orice conştiinţă care practică inventarul trecutului artistic este falsă. Doar o umanitate eliberată şi conciliată va putea, poate, repune în valoare arta trecutului, fără umbră de ruşine şi fără ranchiuna infamă faţă de arta contemporană, ca reabilitare a morţilor. Contrariul unui raport autentic cu elementul istoric al operelor de artă, ca un conţinut propriu lor, este supunerea lor pripită faţă de istorie, trecerea lor sub tutela unor locuri istorice. La Zermatt, vîrful Matterhorn - pentru copii, imaginea absolută a ceea ce poate fi un munte - se arată vederii ca şi cum ar fi unicul munte din tot universul; însă la Gorner Grat el apare doar ca o verigă a lanţului muntos. Şi totuşi, doar dinspre Zermatt se poate ajunge la Gorner Grat. Nici cu perspectiva asupra operelor de artă lucrurile nu stau altfel.
Interdependenţa dintre calitate şi istorie nu trebuie concepută în conformitate cu clişeul ştiinţelor umane vulgare, cum că istoria ar fi aceea care decide asupra calităţii. Astfel, n-am face decît să ne raţionalizăm istorico-filozofic neputinţa, ca şi cum n-am fi în stare să judecăm adecvat *hic et nunc.* Această umilinţă nu prezintă nici un avantaj faţă de cel care se erijează în papă şi judecă arta. Neutralitatea prudentă şi simulată este dispusă să se ascundă îndărătul opiniilor dominante. Conformismul acestei neutralităţi se întinde chiar şi asupra viitorului. Ea se încrede în mişcarea spiritului lumii, în acea posteritate pentru care autenticitatea nu e pierdută, în timp ce spiritul lumii confirmă şi prelungeşte vechea minciună despre magia perpetuată. Marile descoperiri ocazionale ori exhumări precum cele ale unui El Greco, Biichner sau Lautreamont îşi trag forţa chiar din aceea că treapta istorică în sine nu joacă

jocul a ceea ce este bun. Chiar şi din punctul de vedere al operelor importante, întotdeauna trebuie să existe o opoziție față de acest curent, cum ar spune Benjamin[80], şi nimeni nu este capabil să spună cu exactitate ce a fost nimicit ori uitat cu totul dintre toate realizările importante ale istoriei artei, ori chiar ce a fost într-atît de ponegrit, încît nici nu se poate înfățişa la recurs. Violența realității istorice nu tolerează decît foarte rar revizuiri spirituale. Cu toate acestea,

80 *Cf. op. cit,* p. 498.

concepția care se sprijină pe judecata istoriei nu poate fi demontată doar prin verdictul de sterilitate. De secole încoace, exemplele de neînțelegere din partea contemporanilor abundă. Exigența Noului şi a originalului, încă de la sfîrşitul tradiționalismului feudal, intră în mod necesar în coliziune cu concepțiile valabile în epocă; receptarea contemporanilor tinde să devină din ce în ce mai dificilă. Este totuşi frapant faptul că în tot acest timp s-au descoperit prea puțin opere de mare calitate şi aceasta chiar în epoca istorismului, cînd se răscolea cam tot ce era accesibil. Cu greu am accepta să mărturisim, deşi realitatea ne obligă, că operele cele mai celebre ale maeştrilor celor mai renumiți sînt nişte fetişuri ale societății de piața şi totuşi cel mai adesea, dacă nu cumva mereu, superioare celor îndeobşte neglijate. în judecata istoriei, dominarea exercitată de opinia curentă se încrucişează cu desfăşurarea adevărului operelor. Ca antiteză a societății existente, acest adevăr nu se epuizează în legile mişcării societății, ci are o mişcare proprie, contrară celei dintîi. în istoria reală, represiunea creşte direct proporțional cu potențialul de libertate, solidar cu conținutul de adevăr al artei. Meritele unei opere de artă, nivelul ei formal şi structura ei internă nu se recunosc în mod normal decît atunci cînd materialul s-a învechit ori cînd simțurile s-au tocit față de semnele frapante ale fațadei. Desigur, Beethoven n-a putut fi înțeles în calitate de compozitor decît după ce acel *ges-tus* titanesc a fost depăşit prin supralicitare de epigoni gen Berlioz. Superioritatea marilor impresionişti față de Gauguin nu s-a vădit decît abia după ce inovațiile acestuia au pălit în fața altora, mai recente. Calitatea se desfăşoară istoric, însă pentru aceasta nu ajunge doar existența ei în sine, e nevoie şi de ceea îi succede şi dă relief trecutului. Poate că există chiar o relație strînsă între calitate şi perisabilitate. Forța de a dărîma barierele sociale de care se lovesc este inerentă multor opere de artă. La început, scrierile lui Kafka lezau înțelegerea cititorului de roman prin imposibilitatea evidentă, empirică a narațiunii, pentru ca mai apoi aceeaşi iritare să le facă tuturor comprehensibile. Opinia trîmbițată sus şi tare, *uni sono,* de către occidentali şi stalinişti, despre incomprehensi-bilitatea artei moderne, este oarecum justă din punct de vedere descriptiv. Ea este falsă, întrucît consideră receptarea ca o mărime fixă şi suprimă irupțiile în conştiință de care sînt

 capabile operele incompatibile. în

lumea administrată, forma adecvată de receptare a operelor de artă este cea a comunicării incomunicabilului, străpungere a conştiinței reificate. Operele în care structura estetică transcende sub presiunea conținutului de adevăr ocupă locul pe care, odinioară, îl deținea conceptul de Sublim. In ele, spiritul şi materialul se depărtează unul de celălalt în efortul de unitate. Spiritul lor se experimentează ca un non-reprezentabil sensibil, iar materialul, adică lucrul de care operele sînt legate dincolo de *confinium-ul* lor, ca un non-conciliabil cu unitatea operelor. Noțiunea de operă de artă nu este mai adecvată creației lui Kafka decît cea de religie. Materialul - adică, după expresia lui Benjamin, limbajul -apare în toată nuditatea sa. Spiritul primeşte dinspre el calitatea unei abstracțiuni secunde. Teoria kantiană a sentimen-tului de Sublim descrie pe bună dreptate o artă care freamătă în sine, suspendîndu-se în numele unui conținut de adevăr non-aparent fără a-şi pierde, totuşi, ca artă, caracterul de aparență. Conceptul de natură din *Aufklärung* a contribuit odinioară la invazia Sublimului în

artă. Spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, o dată cu critica la adresa universului formal absolutist, care interzice natura văzută ca o manifestare monstruoasă, frustă şi plebee, s-a infiltrat în practica artistică ceea ce Kant rezervase ca sublim naturii şi intra în conflict acut cu gustul. Dezlănțuirea elementarului s-a confundat cu emanciparea subiectului şi, prin aceasta, cu conştiința de sine a spiritului, care spiritualizează arta ca natură. Spiritul artei este conştiință de sine a esenței sale naturale. Cu cit arta integrează mai mult un non-identic, ceva nemijlocit opus spiritului, cu atît ea este mai con-strînsă să se spiritualizeze. Invers, spiritualizarea a adus ea însăşi artei ceea ce, fiind neplăcut ori chiar respingător pentru sensibilitate, îi era refuzat înainte. Ceea ce nu place la nivel senzorial are afinități cu spiritul. Emanciparea subiectului în artă este cea a autonomiei artei; dacă arta este eliberată de luarea în considerare a receptorului, atunci fațada sensibilă îi devine tot mai indiferentă. Aceasta se transformă într-o funcție a conținutului care-şi trage forța din ceea ce nu este deja aprobat şi impus de către societate. Arta se spiritualizează nu prin ideile pe care le transmite, ci prin elementar. Această absență de intenții este capabilă să primească spiritul în sine; dialectica celor două constituie conținutul de adevăr. Spiritualitatea estetică s-a acomodat mereu mai bine cu elementul sălbatic, *„fauve"*, decît cu ceea ce ține direct de cultură. Opera de artă în sine, ca element spiritual, devine ceea ce i se atribuia înainte ca efect produs asupra unui alt spirit, ca efect de *catharsis*, anume sublimare a naturii. Sublimul pe care Kant îl rezerva naturii devine, prin urmare, constituentul istoric al artei însăşi. El trasează linia de demarcație față de ceea ce, ulterior, avea să se numească artizanat. Concepția kantiană asupra artei a fost, implicit, cea a unui servitor. Arta devine umană de îndată ce denunță serviciul. Umanitatea ei este incompatibilă cu orice ideologie a serviciului adus omului. Ea rămîne fidelă omului doar prin inumanitatea manifestată în raport cu acesta.
Prin transplantarea ei în artă, definiția kantiană a Sublimului se depăşeşte pe sine. Conform ei, prin propria neputință empirică față de natură spiritul face experiența caracterului său inteligibil ca fiind detaşat de natură. Or, în timp ce elementul sublimat trebuie să poată fi perceput la simpla privire a naturii, aceasta, în conformitate cu teoria constituirii subiective, devine ea însăşi sublimă, iar conştiința de sine anticipează ceva din concilierea cu această natură, tocmai pentru că dă seamă de caracterul ei sublim. Natura, încetînd să mai fie oprimată de spirit, se eliberează din conexiunea infamă a naturalului şi a suveranității subiective. Această emancipare ar fi reîntoarcerea naturii, în vreme ce ea însăşi, ca imagine răsturnată a existenței pure şi simple, este Sublimul. Prin caracterul dominant, marcat de putere şi grandoare, acesta se pronunță împotriva dominației. Reflecția lui Schiller, cum că omul n-ar fi cu totul om decît atunci cînd se joacă, nu e departe; prin împlinirea suveranității sale, omul renunță la considerarea finalităților sale. Cu cît realitatea empirică se închide mai ferm, devine mai hermetică față de acest lucru, cu atît arta se reduce mai mult la momentul de Sublim. Se poate înțelege astfel de ce, după declinul frumuseții formale, doar Sublimul a rezistat între ideile tradiționale, chiar de-a lungul modernismului. Chiar şi *hybris-ul* religiei artei, ridicarea artei la rang de absolut prin ea însăşi, cunoaşte un moment de adevăr în alergia față de ceea ce nu este sublim în artă, față de acel joc care se rezumă la suveranitatea spiritului. La Kierkegaard, ceea ce în mod subiectiv se numeşte gravitatea estetică, moştenire a

Sublimul şi ludicul

Sublimului, este răsturnarea operelor în ceva adevărat în virtutea conținutului lor. Ascendența Sublimului se confundă cu necesitatea ca arta să nu surclaseze contradicțiile fundamentale, ci să le combată în sine pînă la capăt. Concilierea nu este pentru ele rezultatul conflictului, ci acesta din urmă are ca unică consecință faptul că găseşte un limbaj. Din această cauză Sublimul devine latent. Arta care insistă pe un conținut de adevăr în care dispare aspectul eterogen al contradicțiilor nu este stăpînă pe pozitivitatea negației care anima conceptul tradițional de Sublim ca pe un infinit prezent. Acestui fapt îi corespunde declinul categoriilor

ludice. Chiar şi în secolul al XlX-lea, şi oarecum împotriva lui Wagner, una din teoriile clasiciste celebre definea muzica drept un joc de forme sonore şi dinamice. S-a subliniat adesea asemănarea dintre desfăşurarea muzicii şi apariția caleidoscopului, bezmetica invenție a burghezului din timpul Restaurației. Inutil să negăm, din încredere în cultură, acest fapt: zonele de prăbuşire din muzica simfonică precum cele din Mahler îşi găsesc analogia fidelă în situațiile caleidoscopului, unde o serie de imagini schimbătoare se prăbuşeşte, în vreme ce apare o constelație calitativ modificată. Doar că elementul abstract nedefinit al muzicii, schimbarea şi articularea sa, este puternic definit prin mijloacele proprii, muzica dobîndind, în totalitatea determinărilor pe care şi le dă singură, conținutul pe care noțiunea de jocuri de formă o ignoră. Ceea ce vrea să treacă drept Sublim sună gol, iar ceea ce se dedă peste măsură ludicului regresează în puerilitatea din care a izvorît. Desigur, concomitent cu dinamizarea artei - dată fiind definiția ei ca activitate -, se dezvoltă implicit şi caracterul ei ludic; opera orchestrală cea mai importantă a lui Debussy se numeşte - cu o jumătate de secol înaintea lui Beckett - *Jocuri.* Critica profunzimii şi a gravității, dirijîndu-se împotriva supraestimăm unei interiorități şi profunzimi provinciale, este totuşi în aceeaşi măsură ideologie ca şi cea din urmă; este justificarea participării asidue şi inconştiente, a activității de dragul activității. Sublimul sfîrşeşte, în mod evident, prin a trece în contrariul său. Față de operele de artă concrete n-ar mai fi loc, desigur, de a vorbi despre Sublim fără a repeta necontenit sloganurile religiei culturale, iar acest fapt provine din dinamica însăşi a categoriei Sublimului. Istoria şi-a însuşit formula conform căreia de la Sublim la ridicol n-ar fi decît un pas, cum a exclamat Napoleon în ziua cînd norocul i s-a întors; ba chiar a pus-o în aplicare cu toată cruzimea. în contextul ei originar, fraza se voia expresia unui stil grandios, de o elocvență patetică; dar ea produce un efect comic din cauza disproporției dintre ambiție şi posibilitate, fiind, cel mai adesea, şi victima unui prozaism insidios. Dar ceea ce este vizat în această alunecare de limbaj se produce în chiar conceptul de Sublim. Măreția omului ca spirit dominator al naturii ar trebui să fie sublimă. Dacă totuşi experiența Sublimului se dezvăluie a fi conştiința pe care omul o are despre esența sa naturală, atunci structura categoriei Sublimului se modifică. Ea însăşi era, în versiunea kantiană, afectată de futilitatea factorului uman; în ea, în precaritatea individului empiric, ar trebui să se manifeste eternitatea definiției sale universale, aceea a spiritului. Dacă totuşi spiritul este el însuşi redus la dimensiunea sa naturală, atunci aneantizarea individului încetează a mai fi suspendată în mod pozitiv în spirit. Prin triumful inteligibilului în individul care rezistă morții prin spirit, individul se simte obligat să se umfle în pene, ca şi cum el, purtătorul spiritului, ar fi absolut în ciuda oricărei determinări. El se livrează pe această cale comicului. Or, arta fină dedică tragicului tocmai comedia. Sublimul şi ludicul converg. Sublimul subliniază investiția imediată a operei de artă cu o teologie care revendică sensul existenței, pentru o ultimă oară, în virtutea declinului acesteia din urmă. împotriva acestui verdict, arta este neputincioasă prin sine. In construcția Sublimului la Kant este ceva ce rezistă obiecției conform căreia filozoful nu l-ar fi rezervat sentimentului naturii decît din cauză că nu făcuse încă experiența marii arte subiective. Inconştient, teoria sa exprimă faptul că Sublimul este incompatibil cu caracterul de aparență al artei. E pe undeva, poate, o asemănare cu modul în care a reacționat Haydn la Beethoven, pe care-1 numea Marele Mogul. în momentul în care arta burgheză a făcut apel la Sublim, redefinindu-se astfel, mişcarea Sublimului înspre propria negare îi era deja înscrisă în cod. Teologia însăşi este recalcitrantă față de integrarea sa estetică. Sublimul ca aparență îşi are şi propriul nonsens şi contribuie astfel la neutralizarea adevărului. Pe baza acestui demers, *Sonata Kreutzer* a lui Tolstoi acuza arta. Faptul că sentimentele pe care se întemeiază ea sînt ele însele

aparență pledează, de altfel, împotriva esteticii subiective a sentimentului. Sentimentele sînt, în fond, reale; aparența ține de operele estetice. Ascetismul kantian față de ceea ce este

esteticeşte sublim anticipează în mod obiectiv critica acelui Clasicism eroic şi a artei emfatice care derivă din el. Cu toate acestea, situînd Sublimul într-o măreție impozantă, în antiteza dintre putere şi neputință, Kant a afirmat fără ezitare complicitatea sa evidentă cu actul de dominare. Arta trebuie să se ruşineze de aceasta din urmă şi să convertească durabilitatea pe care o urmărea ideea de Sublim. Kant nu a eludat cu totul faptul că imensitatea cantitativă ca atare n-ar fi sublimă. Şi a avut chiar dreptate să definească conceptul de Sublim ca rezistență a spiritului împotriva supraputerii. Sentimentul de Sublim nu se aplică nemijlocit fenomenului; munții înalți vorbesc ca imagine despre un spațiu eliberat din lanțuri şi din chingi şi despre o participare posibilă la această eliberare, însă nu prin faptul că strivesc la simpla vedere. Moştenirea Sublimului este negativitatea nemoderată, la fel de nudă şi non-aparentă cum era promisiunea de odinioară a aparenței Sublimului. Dar acest fapt constituie în acelaşi timp Sublimul comicului, care se hrănea mai înainte din sentimentul meschinului, al pomposului şi insignifiantului, slujind de regulă dominația statornicită. Insignifiantul este comic prin pretenția sa de a deveni ceva important, pretenție de care dă dovadă prin simpla existență şi prin care se dă de partea adversarului. Odată evaluat, adversarul - puterea şi măreția - devine el însuşi insignifiant. Tragicul şi comicul se năruiesc în arta modernă şi se mențin într-insa ca ruine.

Ceea ce s-a întîmplat cu tragicul şi comicul depune mărturie despre declinul genurilor estetice ca genuri. Arta este antrenată în procesul global al progresului nominalismului, începînd cu disoluția ordinii medievale. Nici un universal nu-i mai este acordat sub formă de tipuri, iar cele moştenite sînt luate de torent. Experiența criticii de artă croceene, conform căreia orice operă de artă trebuie judecată *on its own merits,* cum ar spune englezii, induce această tendință istorică şi teoriei estetice. Desigur, nici o operă de artă de oarecare importanță n-a corespuns vreodată întru totul genului în care se încadra. Cu plecare de la muzica lui Bach s-au formulat regulile şcolare ale fugii, dar compozitorul n-a scris nici un rînd intermediar după modelul motivelor muzicale cu dublu contrapunct, iar necesitatea de a se depărta de modelul mecanic sfîrşeşte prin a pretinde integrarea în regulile de conservator. Nominalismul estetic a fost consecința teoriei hegeliene asupra primatului treptelor dialectice față de totalitatea abstractă - consecință ignorată chiar de Hegel, de altfel. Dar efectul tardiv al teoriei lui Croce diluează dialectica prin faptul că lichidează pur şi simplu o dată cu genurile şi momentul de universalitate, în loc să-1 suspende în mod serios. Acest fapt se înscrie în tendința globală a lui Croce de a adapta un Hegel redescoperit la spiritul timpului printr-o teorie a evoluției mai mult sau mai puțin pozitivistă. După cum artele ca atare nu dispar în opera de artă fără a lăsa urme, la fel şi genurile şi formele se manifestă în orice operă particulară. Este evident că tragedia antică era în egală măsură cristalizarea unui universal şi concilierea mitului. Marea artă autonomă s-a născut în acord cu emanciparea spiritului şi, la fel ca acesta din urmă, cu aportul elementului universal. Iar principiul individuației care implică o anumită exigență a particularului estetic nu este doar el însuşi universal ca principiu, ci şi inerent subiectului care se emancipează. Elementul universalității sale, spiritul, nu este - conform propriei semnificații - dincolo de indivizii care îl poartă, xwpiauos-subiectului şi a individului țin de o treaptă de reflecție filozofică foarte tardivă, imaginată pentru a ridica subiectul în Absolut. Momentul substanțial al genurilor şi formelor îşi are locul său printre nevoile istorice ale materialelor lor. Astfel, fuga este legată de unele raporturi tonale; ba chiar este cerută, ca să spunem aşa, de tonalitatea ajunsă la autocrație în practica imitației, ca finalitate a acesteia, în urma îndepărtării modalității. Procedurile specifice, precum răspunsul real sau tonal la o temă a fugii, nu au sens, din punct de vedere muzical, decît dacă polifonia depăşită se vede confruntată cu noua misiune de a suprima ponderea omofonică a tonalității, de a o integra pe aceasta din urmă în spațiul polifonic şi de a admite concepția contrapunctică şi armonică a gradelor. Toate caracteristicile formale ale fugii trebuie să fi derivat din această necesitate, dar nu e neapărat ca toți compozitorii să fi conştientizat acest lucru. Fuga este forma de

organizare polifonică

devenită tonală şi pe de-a-ntregul raționalizată. In această măsură, ea este împinsă dincolo de realizările ei particulare şi, totuşi, nu există fără ele. Este şi motivul pentru care emanciparea față de schemă este prefigurată în mod universal în aceasta. Dacă tonalitatea nu mai are un caracter obligatoriu, categoriile fundamentale ale fugii, cum ar fi diferența dintre *dux* şi *comes*, structura codificată a răspunsului, ca şi elementul de repriză care serveşte reîntoarcerii la modul principal, îşi pierd funcția şi devin false din punct de vedere tehnic. Dacă nevoia de expresie dinamizată şi diferențiată de la compozitor la compozitor încetează să mai cultive fuga - care, totuşi, e mai diferențiată istoric decît ar putea părea conştiinței libertății -, atunci aceasta devine pe dată şi în mod obiectiv imposibilă ca formă. Cel care foloseşte, în ciuda acestui fapt, forma condamnată la caducitate, trebuie să-i „desăvîrşească edificiul" şi să-i actualizeze ideea pură în loc de a o concretiza din nou. Lucruri analoge sunt valabile şi pentru alte forme. Dar edificiul formei dinainte date devine un soi de Ca-şi-cum şi contribuie la distrugerea ei. Tendința istorică în sine cunoaşte un moment universal. Fugile n-au devenit obstacole în calea creativității decît pe calea istoriei. Formele pot acționa uneori ca factori de inspirație. Elaborarea completă de motive ca şi structurarea concretă şi totală a muzicii presupune însă universalitatea formală a fugii. Pînă şi *Figaro* n-ar fi devenit ceea ce este dacă muzica sa n-ar fi căutat, încetul cu încetul, să satisfacă cerințele operei, iar acest lucru implică să ştii ce anume este opera. Iar faptul că Schonberg, voluntar sau nu, a urmat gîndirea lui Beethoven asupra modului de a compune cvartete, a condus la această expansiune a contrapunctului care avea să bulverseze apoi totalitatea materialelor muzicii. Gloria artistului în calitatea sa de creator îi aduce prejudicii prin aceea că reduce la stadiul de descoperire arbitrară ceea ce nu este aşa ceva. Cel ce creează forme autentice, le realizează. -Operele de artă imită punctul de vedere al lui Croce, care a măturat ce mai rămăsese din scolastică şi din raționalismul îmbîcsit. Clasicismul n-ar fi aprobat mai mult decît maestrul său, Hegel, acest punct de vedere. Cu toate acestea, necesitatea nominalismului nu pleacă de la reflecție, ci din tendința operelor şi, în această măsură, dintr-un element universal. Din timpuri imemoriale arta se forțează să salveze particularul, iar particularizarea progresivă îi este imanentă. Dintotdeauna, operele reuşite au fost cele în care elementul specific era cel mai prezent. Conceptele universale şi estetice de gen, care încearcă mereu să se reimpună normativ, au fost în mod constant lovite de didacticism. Acesta spera să dispună de calitatea mijlocită prin particularizare, descriind operele importante prin unități distinctive, plecînd de la care făcea evaluări, fără totuşi ca aceste unități să se fi constituit în ceva esențial pentru opera în cauză. Genul înmagazinează în sine autenticitatea operelor particulare. Totuşi, tendința spre nominalism nu este pur şi simplu identică evoluției artei înspre conceptul ei anti-con-ceptual. Dialectica universalului şi particularului nu face, orice ar fi, să dispară diferența lor, cum se întîmplă cu conceptul neclar de simbol. Principiul individuației în artă, nominalismul ei imanent, este o indicație, nu un fapt prealabil. Aceasta favorizează nu numai particularizarea o dată cu elaborarea completă şi radicală de opere particulare. Ea şi şterge simultan - deoarece clasează universalitățile după care se orientează aceste opere — linia de demarcație față de empiria brută şi non-formată, nefăcînd astfel nimic altceva decît să amenințe elaborarea completă a operelor pe care tot el o pune în libertate. Ascensiunea romanului în epoca burgheză, această formă nominalistă *par excellence* şi, în egală măsură, paradoxală, este, în acest sens, prototipică. Toată pierderea de autenticitate suportată de arta modernă provine din această epocă. Raportul universalului cu particularul nu este atît de simplu pe cît o sugerează tendința nominalistă, ba nu este nici atît de trivial pe cît era doctrina esteticii tradiționale, conform căreia universalul ar trebui să se particularizeze. Distincția netă între nominalism şi universalism nu poate fi valabilă. Ceea ce August Halm, în mod ruşinos uitat astăzi, a

accentuat în muzică, anume existența şi teleologia genurilor şi tipurilor obiective, este la fel de valabil ca şi faptul că nu te poți încrede în ele şi că trebuie^ întîi să le ataci pentru a le conserva momentul substanțial. In istoria formelor, subiectivitatea care generează aceste forme se modifică din punct de vedere calitativ şi dispare în ele. După cum este sigur faptul că Bach a creat forma fugii plecînd de la predecesorii săi, că aceasta este produsul său subiectiv şi că, în urma lui, ea a dispărut realmente ca formă, tot aşa este este adevărat faptul că procesul în care el

a creat-o este şi determinat obiectiv, anume o eliminare a elementelor rudimentar şi non-structurat neterminate. Realizarea sa provine din ceea ce se aştepta şi se cerea, în mod încă incoerent, încă de pe vremea acelor *ricercare* şi *canzoni*. Genurile sînt la fel de dialectice ca şi particularul. Deşi fenomene efemere, ele au totuşi ceva în comun cu Ideile platoniciene. Cu cît operele de artă sînt mai autentice, cu atît ele se supun mai mult unui element cerut în mod obiectiv, exactitatea lucrului, iar aceasta este mereu universală. Forța subiectului constă în *methexis-ul* său la aceasta, nu în simpla manifestare. Formele îşi exercită preponderența asupra subiectului pînă în momentul în care coerența operelor nu mai coincide cu ele. Subiectul le desființează în numele coerenței şi din obiectivitate. Opera particulară nu face dreptate genurilor prin faptul că ea se subsumează unuia dintre ele, ci prin conflictul în cadrul căruia întîi le-a justificat apariția, le-a generat şi, în cele din urmă, le-a distrus. Cu cît opera este mai specifică, cu atît îşi realizează în chip mai fidel tipul: formula dialectică, cum că particularul este universalul, îşi găseşte modelul în artă. Pentru prima oară acest fapt este luat în considerare de Kant, dar tot prin el este şi dezamorsat. Sub aspectul teleologiei, rațiunea funcționează la el, în estetică, în spirit identificator, în chip total. Produs pur, opera de artă ignoră în cele din urmă din punctul de vedere kantian non-identicul. Caracterul ei de scop, făcut tabu în cunoaşterea discursivă - ca inaccesibil subiectului prin intermediul filozofiei transcendentale -, devine în artă susceptibil de a fi manipulat de către aceasta. Universalitatea în particular este descrisă ca ceva prestabilit; conceptul de geniu trebuie să se forțeze să o garanteze. Ea nu devine, în fapt, niciodată explicită. în sens literal, individuația începe prin îndepărtarea artei de universal. Faptul că ea trebuie să se indi-vidueze *ă fond perdu* face universalitatea problematică. Kant nu a ignorat acest lucru. Dacă universalitatea este presupusă ca fiind infailibilă, ea eşuează de la bun început; dacă o respingem pentru a o dobîndi, atunci poate fi condamnată să nu mai reapară. Ea e, în tot cazul, pierdută, dacă individul nu se converteşte de la sine în universal, fără intervenția unui *deus ex machina*. Calea care, singură, rămîne deschisă operelor de artă ca o cale a reuşitei lor corespunde şi imposibilității lor progresive. Dacă recursul la universalitate dat prin genuri nu mai este de mare ajutor — şi încă de mult timp -, atunci caracterul radical particular se apropie de limita contingenței şi indiferenței absolute, nici un intermediar nemaiputînd procura vreo compensație.

în Antichitate, concepția ontologică asupra artei - cu care începe, de altfel, estetica genurilor - mergea mînă-n mînă cu un pragmatism estetic, ceea ce nu mai este realizabil în ziua de azi. La Platon, arta este, după cum se ştie, mereu evaluată printr-o privire în diagonală, în funcție de utilitatea sa politică prezumtivă. Estetica aristotelică rămîne una a efectului, ce-i drept mai raționalizată în orientarea spre cetățean şi umanizată, în măsura în care caută efectul artei în emoțiile individului, conform tendințelor elene spre privatizare. Se poate chiar ca efectele postulate de cei doi să fi fost deja iluzorii în epocă. Cu toate acestea, alianța esteticii genurilor cu pragmatismul nu este pe-atît de ab surdă pe cît pare la prima vedere. Convenționalismul latent oricărei ontologii a putut să se pună în acord, încă de foarte timpuriu, cu pragmatismul ca determinare universală a scopurilor; *principium individuationis* nu este opus doar genurilor, ci şi supunerii față de o practică momentan dominantă. Imersiunea în opera

particulară, contrară genurilor, conduce la legitatea sa imanentă. Operele devin monade; acest fapt le îndepărtează de efectul disciplinar dirijat către exterior. Dacă disciplina exersată sau susținută de opere devine propria lor legitate, atunci ele își pierd caracterul autoritar şi frust față de oameni. Starea de spirit autoritară şi insistența asupra genurilor în forma lor cît se poate de genuină fac casă bună împreună. Concretizarea nereglementată apare maculată şi impură gîndirii autoritare. Teoria din *Authoritarian Personality* a caracterizat acest fapt ca pe o *intolerance of ambiguity.* Aceasta este evidentă în orice artă sau societate ierarhizantă. Desigur, rămîne în picioare întrebarea, dacă nu cumva conceptul de pragmatism poate fi aplicat fără distorsiuni Antichității. Ca doctrină a aprecierii operelor, ca produs spiritual, în funcție de efectul lor real, pragmatismul presupune o ruptură între exterior şi interior, între individ şi colectivitate, pe care Antichitatea n-a cunoscut-o decît progresiv şi niciodată în mod atît de radical precum lumea burgheză. Normele colective nu aveau chiar aceeaşi semnificație şi nici aceeaşi valoare ca în modernism. Totuşi, în ziua

de azi se manifestă tendința din ce în ce mai pronunțată de a exagera din punct de vedere istorico-politic divergența dintre teoremele foarte îndepărtate cronologic una de alta, fără a se preocupa de invarianta trăsăturilor lor dominatoare. Complicitatea dintre aceste trăsături şi judecățile lui Platon relative la artă este atît de manifestă, încît e nevoie de mult *entetement* ontologic pentru a o elimina prin afirmația că toate acestea ar fi fost gîndite în mod substanțial diferit.

Nominalismul filozofic progresiv a lichidat universaliile cu mult înainte ca genurile şi pretențiile lor să se înfățişeze artei ca nişte convenții instituite, precare, ca moarte şi atinse de formalism. Estetica genurilor nu s-a afirmat, desigur, doar datorită autorității lui Aristotel, ci chiar şi în perioada nominalismului şi a însoțit tot idealismul german. Concepția despre artă ca o sferă particulară irațională, în care ar fi fost exilat tot ceea ce scăpa scientismului, a fost în măsură să contribuie la acest anacronism. Ba chiar este foarte probabil că gîndirea teoretică a crezut că poate evita un relativism estetic numai cu ajutorul noțiunii de gen, relativism pe care punctul de vedere non-dialectic îl asociază cu individuația radicală. Convențiile înseşi atrag — *prix du progres* —, chiar deposedate de forța lor. Ele apar ca nişte modele de autenticitate care duc arta la disperare, dar nu o pot constrînge; faptul că ele nu pot fi luate în serios devine un substitut de bucurie altminteri inaccesibilă, în aceasta, exhibată în mod voluntar, se refugiază momentul de joc în declin în estetică. Pentru că şi-au pierdut funcțiile, convențiile funcționează ca nişte măşti. Dar aceste măşti sînt ancestrale în artă, iar fiecare operă evocă în încremenirea care o constituie ca operă caracterul măştii. Convențiile preluate şi deformate sînt o parte din *Aufklărung* în măsura în care ele ispăşesc masca magică, repetînd-o sub formă de joc, fiind, de bună seamă, mereu înclinate să adopte o poziție pozitivă şi să integreze arta unei căi represive. în rest, convențiile şi genurile nu se pliază doar modelului social; multe, precum locul comun al servitoarei-stăpîne, reprezintă deja o revoltă dezamorsată, în general, distanța artei față de empiria brută, prin care se măreşte autonomia ei, n-ar fi putut fi dobîndită fără convenții; este probabil că nimeni nu s-a înşelat asupra *commediei dell'arte* în aşa măsură, încît să-i dea o interpretare naturalistă. Dacă fenomenul nu s-a putut dezvolta cu succes decît într-o societate încă închisă, atunci aceasta din urmă a stabilit condițiile în care arta a rezistat existenței, iar în această rezistență se camuflează rezistența socială. Acea denaturare din pledoaria nietzscheană în favoarea convențiilor, născută dintr-o revoltă nestăvilită împotriva căii nominalismului şi din resentimentul față de progresul stăpînirii estetice a materialului, era datorată faptului că filozoful interpreta în mod fals, literal, convențiile, considerîndu-le în funcție de simpla semnificație a cuvîntului, ca o punere în acord, ceva obținut pe cale voluntară şi supus, în concluzie, arbitrariului. Dar Nietzsche a omis constrîngerea istorică sedimentată în convenții şi le-a pus pe acestea în contul ludicului,

şi în consecință a putut la fel de bine să le bagatelizeze şi să le apere prin gestul justițiarului. Iată de ce geniul său, care avea asupra contemporanilor săi avantajul diferenței, a fost respins şi trimis în zona reac-țiunii estetice, nemaifiind, în cele din urmă, capabil să mențină separarea nivelurilor formale. Postulatul particularului cunoaşte şi aspectul negativ de a se pune în slujba reducerii distanței estetice şi de a pactiza astfel cu *status quo-ul.* Ceea ce şochează în acela prin vulgaritate nu doar clatină ierarhia socială, ci se şi pregăteşte de compromisul artei cu barbaria străină ei. Devenind legi formale ale operelor de artă, convențiile le-au vitalizat în modul cel mai profund şi le-au făcut rebele față de imitația vieții exterioare. Convențiile conțin un element exterior şi eterogen subiectului, amintindu-i acestuia, totuşi, de propriile limite şi de caracterul inefabil al contingenței sale. Cu cît subiectul este mai puternic şi cu cît, în mod complementar, categoriile de ordin social şi cele de ordin spiritual care derivă de aici îşi pierd obligativitatea, cu atît mai puțin este posibil să se găsească un echilibru între subiect şi convenții. La prăbuşirea convențiilor contribuie ruptura crescîndă dintre interior şi exterior. Dacă subiectul divizat debarcă apoi, de la sine şi liber, convențiile, contradicția le reduce pe acestea din urmă la nivelul de pur artificiu: alese ori decretate, ele ratează ceea ce subiectul aştepta de la ele. Ceea ce apare în operele de artă ca o calitate specifică, ca element inconfundabil şi nonşanjabil al oricărei opere, şi se impune pe această cale drept esențial, a fost la origine o aberație a genului, pînă a trece într-o calitate nouă. Dar şi aceasta din urmă este mijlocită de gen. Faptul că momentele

universale sînt indispensabile artei, însă, concomitent, arta însăşi li se opune, trebuie înțeles prin recursul la asemănarea dintre artă şi limbaj. Căci limbajul este inamicul particularului şi, totuşi, este orientat spre salvarea acestuia. El mijloceşte particularul prin universalitate în constelația universalului, dar nu face dreptate în cele din urmă universaliilor, decît dacă acestea din urmă se desprind de rigiditate şi de aparența propriului lor Fiind-în-Sine. Ba chiar dimpotrivă, universaliile sînt tensionate pînă la extrem față de ceea ce se exprimă specific. Universaliile limbajului îşi dobîndesc adevărul printr-un proces care le este contrar: „Orice efect salvator al scriiturii - adică orice efect care să nu fie devastator în profunzime - se sprijină pe misterul acestora (al vorbirii, al limbajului). Oricare ar fi varietatea formelor prin care limbajul se poate revela eficace, el nu devine astfel doar datorită mijlocirii conținuturilor, ci prin dezvăluirea cea mai pură a demnității şi esenței sale. Iar dacă fac aici abstracție de alte forme de eficacitate - precum poezia sau profeția -, nu pot totuşi ignora faptul că eliminarea pură ca cristalul a indicibilului din limbaj este pentru noi forma cea mai apropiată care ne-ar putea fi oferită pentru a acționa în interiorul limbajului şi, în aceeaşi măsură, tot grație lui. Această eliminare a indicibilului, mi se pare, coincide exact cu stilul scriiturii veritabil neutre şi sobre şi indică raportul dintre cunoaştere şi acțiune în interiorul magiei limbajului. Noțiunea mea de stil şi scriitură neutre, dar în acelaşi timp profund politice, este următoarea: ele conduc la ceea ce-i este refuzat vorbirii; abia atunci cînd această sferă văduvită de vorbire se dezvăluie cu o forță pură indicibilă, se poate transmite scînteia magică între cuvînt şi acțiunea transformatoare, adică atunci cînd unitatea celor două este reală. Doar orientarea intensivă a vorbelor în sîmburele, în străfundurile muțeniei poate avea efect. Nu cred ca vorbirea s-ar afla mai departe de divinitate decît acțiunea «reală», altfel spus că ea n-ar fi capabilă să conducă la divin grație sieşi şi propriei purități. Ea se reproduce ca mijloc."[81] Ceea ce Benjamin numeşte eliminarea indicibilului nu este nimic altceva decît concentrarea limbajului asupra particularului, renunțarea la

81 Walter Benjamin, *Briefe,* eds. G. Scholem şi Th. W. Adorno, Frankfurt am Main 1966, voi. 1, pp. 126 şi urm.

a impune imediat propriile universalii ca adevăr metafizic. Tensiunea dialectică dintre

metafizica limbajului lui Benjamin - obiectivistă pînă la extrem şi, în aceeaşi măsură, universalistă — şi o formulare ce concordă aproape cuvînt cu cuvânt cu cea devenită celebră a lui Wittgenstein - publicată de altfel cinci ani mai tîrziu şi necunoscută celui dintîi - poate fi transpusă în artă, desigur cu precizarea importantă că ascetismul ontologic al limbajului este singura cale ce permite, totuşi, de a se spune indicibilul. în artă, universaliile îşi ating forța maximă atunci cînd arta se apropie cît mai mult de limbaj: cînd arta spune ceva şi, fiind spus, acesta îşi depăşeşte propriul *hic et nunc.* Dar arta nu reuşeşte această transcendență decît în virtutea tendinței sale de particularizare radicală, din faptul că ea nu spune nimic în afara a ceea ce poate spune grație elaborării sale totale într-un proces imanent. Momentul de similitudine dintre artă şi limbaj este constituit de aspectul mimetic al celei dintîi: arta nu devine universal elocventă decît în mişcarea-i specifică, atunci cînd se îndepărtează de universal. Paradoxul care face ca arta să-1 spună şi, totuşi, să nu-1 spună, are drept fundament faptul că acest element mimetic, prin care ea îl spune, se opune în acelaşi timp spunerii ca opacitate şi particularitate.

Convențiile, în starea lor de echilibru cu subiectul - oricît de instabil ar fi acesta - se numesc stil. Conceptul de stil se referă la fel de bine şi la momentul de ansamblu prin care arta devine limbaj - substanța oricărui limbaj în artă o constituie stilul său -, ca şi la obstacolele care însoțesc particularizarea. Stilurile şi-au cunoscut declinul de îndată ce această pace a fost denunțată ca o iluzie. Nu trebuie regretat faptul că arta renunță la stiluri, ci că sub presiunea autorității lor ea simulează stiluri. Orice absență a stilului în secolul al XlX-lea se raportează la acest fenomen. îngrijorarea care însoțeşte pierderea de stiluri şi care, cel mai adesea, nu e de fapt decît neputința de individuare, provine în mod obiectiv din aceea că, după disoluția caracterului colectiv obligatoriu al artei ori a aparenței sale — căci universalitatea artei vehiculează mereu caracteristici de clasă şi este, în aceeaşi măsură, particulară —, operele de artă au fost structurate într-o manieră prea puțin radicală, aidoma primelor automobile care au fost copiate după modelul scaunelor portabile ori al vechilor fotografii care imitau

portretele şi nu cunoşteau încă instantaneul. Canonul transmis prin tradiție este demontat; operele produse în libertate nu pot să se dezvolte sub permanenta servitute socială ale cărei însemne le poartă, chiar şi atunci cînd ele sînt create chiar de către artă. Dar în copia de stil - unul din fenomenele estetice tipice pentru secolul al XlX-lea - ar trebui căutat acest element specific burghez care promite libertatea şi, în acelaşi timp, o împiedică. Totul trebuie să fie disponibil şi la îndemîna poftei, dar acest tot se dovedeşte a fi o repetiție a disponibilului. în realitate, arta burgheză, autonomă din punct de vedere logic, n-ar trebui asociată ideii preburgheze de stil. Faptul că stilul se închide ferm față de această logică exprimă antinomia libertății burgheze în sine. Arta burgheză sfîrşeşte în absența de stil, în ceva de care nu te poți ține, după cum ar spune Brecht, dar şi ceva în care, sub constrîngerea pieței şi a permanentei nevoi de adaptare, nu există nici măcar posibilitatea de a realiza un lucru autentic în deplină libertate din propriile resurse. Iată de ce se face apel la ceva ce fusese deja condamnat. Şirurile de imobile victoriene care urîțesc localitatea Baden-Baden sînt nişte parodii de vile pătrunse pînă în cartierele insalubre. Cu toate acestea, devastările atribuite epocii lipsite de stil şi criticate pe plan estetic nu sînt deloc expresia unui spirit al timpului kitsch, ci produsele unui element extraestetic, ale falsei raționalități specifice industriei profitului. în măsura în care capitalul mobilizează întru propriile-i scopuri tot ceea ce i se pare a fi moment irațional în artă, el şi distruge arta. Raționalitatea şi iraționalitatea estetică sînt în egală măsură mutilate de blestemul societății. Critica stilului este hăituită de propriul fantasm polemico-romantic. Dacă se continuă exersarea acestuia, atunci ea nu face decît să se alăture ansamblului artei tradiționale. Artişti autentici precum Schonberg au protestat violent împotriva conceptului de stil. Pentru el, a denunța acest concept este un criteriu de modernism. Conceptul de stil n-a dat

niciodată nemijlocit seamă de calitatea operelor. Cele care par a-şi reprezenta cît mai exact propriul stil şi-au reglat întotdeauna conturile cu acesta. Stilul însuşi vrea să spună unitate a stilului şi a suspensiei lui. Orice operă este un cîmp de forțe chiar şi în raportul ei cu stilul, ba chiar şi în modernismul în spatele căruia - tocmai pentru că refuza voința de stil - s-a constituit, sub constrîngerea elaborării, ceva ce semăna stilului. Cu cît operele de artă au mai multe ambiții, cu atît ele poartă mai energic acest conflict, fie şi cu prețul renunțării la acea reuşită în care, de altfel, ele adulmecă momentul afirmativ. Fără îndoială că stilul se lasă ulterior transfigurat doar pentru că, în ciuda caracteristicilor sale represive, n-ar putea fi pur şi simplu imprimat din exterior, ci este în bună măsură consubstanțial operelor de artă, după cum îi plăcea lui Hegel să spună despre Antichitate. Stilul impregnează operele de artă cu ceva care seamănă spiritului obiectiv. El scoate la iveală chiar momentele de specificare şi le cere cu necesitate pentru propria realizare. In perioadele în care acest spirit obiectiv nu era complet dirijat şi în care nu organiza întru totul sponta-neitățile de odinioară, stilul avea chiar ceva bun în el. Forma în sine total dinamică a sonatei este constitutivă pentru arta subiectivă a unui Beethoven, după cum este şi stilul absolutist tardiv al Clasicismului vienez, care nu s-a împlinit decît datorită manierei în care Beethoven a ştiut să-1 elaboreze complet. Nimic asemănător nu mai este posibil acum; stilul ucide. In schimb, se face apel în mod invariabil la conceptul de haotic, care, în general, se mulțumeşte să proiecteze asupra lucrului incapacitatea de a-i urma logica specifică; este de mirare să vezi cu cîtă regularitate se asociază invectivele la adresa artei moderne unei facile lipse de înțelegere, ba uneori chiar unei lipse de cunoaştere a celor mai elementare fapte. Caracterul obligatoriu al stilurilor - ca reflex al caracterului coercitiv al societății pe care umanitatea se chinuie să-1 zguduie, sub amenințarea permanentă a reculului - a fost iremediabil dat de gol. Nu se poate concepe un stil obligatoriu fără structura obiectivă a unei societăți închise şi deci represive, în fond, conceptul de stil nu trebuie aplicat operelor de artă particulare decît ca o totalitate a aspectelor sale lingvistice: opera care nu ține de nici un stil trebuie să-şi aibă stilul propriu, ori, cum spunea Berg, „tonul" propriu. E, de altfel, de netăgăduit faptul că, în evoluția contemporană, toate operele complet elaborate se apropie una de cealaltă. Ceea ce istoria academică numeşte stil personal e în plin regres. Dacă vrea să se mențină în viață, făcînd contestație, el se loveşte aproape inevitabil de legitatea imanentă a operei particulare. Perfecta negare a stilului pare să se convertească în stil. Totuşi, descoperirea de trăsături conformiste în nonconformism a

devenit între timp un loc comun, şi aceasta doar din motivul că mustrarea de cuget legată de conformism îşi găseşte un alibi în faptul că se caută altceva[82]. Dialectica particularului înspre universal nu este diminuată din această cauză. Faptul că în operele de artă produse din impuls nominalist reapare din cînd în cînd un element universal şi chiar convențional nu este un defect, ci consecința caracterului său de limbaj: acesta din urmă generează progresiv un vocabular în monada fără ferestre. Tot astfel, după cum susține Mautz[83], poezia expresionistă utilizează anumite convenții de valori cromatice care pot fi identificate în pictura lui Kandinsky. Pentru a putea vorbi în conformitate cu exigențele conceptului ei, expresia - antiteza cea mai vie a universalității abstracte - poate avea nevoie de astfel de convenții. Dacă ea ar insista pe mişcarea absolută, n-ar fi capabilă s-o determine pe aceasta pînă-ntr-acolo, încît mişcarea să poată vorbi din opera de artă. Contrar principiului său, Expresionismul foloseşte în toate formele de expresie estetică ceva ce seamănă cu stilul, dar acest fapt nu este decît pentru reprezentanții săi minori o manieră de a se adapta pieței: altminteri, acelaşi fapt nu poate fi decît consecința principiului expresionist. Pentru a se realiza, acesta trebuie să accepte aspectele a ceea ce depăşeşte To8e TI-UI şi îi împiedică astfel, simultan, realizarea. Credința naivă în stil merge mînă-n mînă cu ranchiuna față de conceptul de progres în artă. Raționamentele de filozofie a culturii, insensibile față de tendințele imanente care împing la

radicalismul artistic, se sprijină în general în chip cuminte doar pe depăşirea conceptului de progres prin sine însuşi. Se proclamă astfel că acest concept ar fi o reverberație mediocră a secolului al XlX-lea. Astfel de raționamente pot avea aparența unei superiorități intelectuale asupra dependenței artiştilor avangardişti față de tehnologie, dar au şi un efect demagogic. Ele acordă binecuvîntarea intelectuală anti-inte-lectualismului înconjurător, care degenerează în industrie

82 *Cf.* Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschădigten Leben*, ediția a 2-a, Frankfurt am Main 1962, pp. 275 şi urm.
83 *Cf.* Kurt Mautz, „Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik", în: *Deutsche Vierteljahrsschrift fiir Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* 31 (1957), pp. 198 şi urm.

culturală şi este întreținut de aceasta. Totuşi, caracterul ideologic al unor astfel de eforturi nu ne dispensează de reflecția asupra raportului dintre artă şi progres. în artă, conceptul de progres - lucru ş.tiut de Hegel sau Marx - nu este aplicabil într-o manieră la fel de consistentă ca în privința forțelor de producție tehnice. Arta este profund implicată în mişcarea istorică a antagonismelor crescînde. Există în ea la fel de mult sau de puțin progres, pe cît în societate. Estetica lui Hegel suferă mai ales din faptul că i-a fost dat să înțeleagă - oscilînd de dragul sistemului între gîndirea invariantă şi cea dialectică -, ca nici o altă estetică premergătoare, că momentul istoric al artei este un moment de realizare a adevărului şi, în ciuda acestui fapt, a conservat canonul Antichității. în loc să transplanteze dialectica în progresul artistic, Hegel 1-a frînat pe acesta. Pentru el, arta era chiar mai efemeră decît păreau a fi formele ei prototipice. O sută de ani mai tîrziu, în țările comuniste, consecințele aveau să fie incalculabile. Teoria reacționară despre artă din acest orizont cultural se hrăneşte, nu fără ceva ajutor din partea lui Marx, din Clasicismul hegelian. Faptul că, în viziunea lui Hegel, arta a putut fi odată treapta adecvată a spiritului şi azi nu mai e, spune multe despre încrederea în progresul real manifestată în conştiința libertății, încredere ce avea să fie amarnic dezamăgită. Dacă teorema hegeliană despre artă ca o conştiință a nefericirii este valabilă, atunci ea nu e caducă. în realitate, sfîrşitul artei, pe care el îl prognostica pentru viitorii o sută cincizeci de ani, nu s-a produs. Nu se poate spune nicidecum că ceea ce fusese deja condamnat a fost perpetuat pur şi simplu. Calitatea producțiilor celor mai importante din epocă ori a celor acuzate de decadență nu poate fi discutată de cei care ar vrea s-o anuleze din exterior şi, deci, de jos în sus. Chiar reducționismul extrem al artei îndreptat împotriva sieşi, atunci cînd se consideră pe sine o conştiință a nefericirii, gestul mutismului şi dispariției sale, continuă să se mişte într-un fel de diferențial. Pentru că nu există încă nici un progres în lume, el există în artă; *„ii faut continuer".* Desigur, arta rămîne implicată în ceea ce Hegel numea spiritul lumii şi îi împărtăşeşte greşelile; or, ea n-ar putea să scape de această culpabilitate decît suprimîndu-se pe sine. Ea şi-ar da atunci concursul dominației lipsite de limbaj şi ar ceda locul barbariei. Operele care vor să se debaraseze

de propria culpabilitate slăbesc din punct de vedere estetic. Dacă am reduce spiritul lumii doar la conceptul de dominație, ne-am face din nou şi poate în mod prea fidel ecoul univocității sale. Operele de artă care, în unele faze ale unei eliberări ce depăşeşte momentul istoric, sînt în acord fratern cu spiritul lumii, îi datorează acestuia din urmă suflul şi vigoarea lor, tot ceea ce face ca ele să treacă dincolo de superficiul unui Invariabil. în subiectul care se deşteaptă pe această cale în opere natura se revigorează şi spiritul lumii însuşi ia parte la această revigorare. După cum orice progres al artei trebuie realmente confruntat cu conținutul său de adevăr - şi în nici un caz fetişizat -, tot aşa distincția dintre un progres bun prin moderație şi unul rău, nestăpînit, e demnă de milă. Natura oprimată se manifestă în mod normal mai pur în operele acuzate de a fi artificiale, care evoluează pînă la limită, în funcție de stadiul forțelor

tehnice de producție, decît o face în operele prudente, ale căror *partis-pris-uri* în favoarea naturii sînt la fel de apropiate dominației naturii pe cît este iubitorul pădurilor de vînătoare. Un progres al artei nu trebuie nici proclamat, nici negat. O operă ulterioară ar putea prea bine să se compare conținutului de adevăr ale ultimelor cvartete ale lui Beethoven, fără totuşi a le putea substitui pe acestea prin materialul, spiritul şi procedurile tehnice specifice lor, oricît de mult talent ar fi investit în ele.

Dificultatea de a judeca în general progresul artei este legată de structura istoriei sale. Aceasta nu este omogenă. Se pot crea, desigur, serii succesive cu o anumită continuitate, dar acestea sînt deseori întrerupte de constrîngerea socială, care poate fi şi o constrîngere la adaptare. Dezvoltările artistice continue au avut mereu nevoie, pînă în ziua de azi, de condiții sociale relativ constante. Continuitățile genului se derulează paralel cu continuitatea şi omogenitatea socială. Se poate admite că în comportamentul publicului italian față de operă, de la napolitani pînă la Verdi şi poate chiar pînă la Puccini, n-au existat prea multe schimbări. în mod similar, o continuitate a genului, caracterizată printr-o evoluție într-o anumită măsură logică în sine a mijloacelor şi interdicțiilor, ar putea fi constatată în polifonia de la sfîrşitul Evului Mediu. Corespondența dintre dezvoltările istorice închise ale artei şi structurile sociale care pot fi statice indică caracterul limitat al istoriei genurilor. In timpul transformărilor sociale abrupte, cum ar fi pretenția unei burghezii în plină ascensiune de a se erija în public, genurile şi tipurile stilistice se modifică brutal. Muzica de bas continuu, la origini primitivă pînă la regresiune, a îndepărtat polifonia foarte dezvoltată a italienilor şi olandezilor, iar reluarea ei viguroasă prin Bach a fost, după moartea sa, pusă la index decenii întregi, fără a lăsa urme. Nu poate fi vorba de o tranziție de la o operă la alta, decît dacă o înțelegem ca pe un salt. Altfel, spontaneitatea, penetrația în necunoscut, inseparabilă de artă, n-ar avea loc în istoria artei, care ar putea fi determinată mecanic. Acest fapt atinge şi producția marilor artişti individuali; traseul lor este adesea întrerupt şi nu numai la pretinse naturi proteice care se sprijină pe modele foarte variate, ci şi la naturile cele mai selective. Ei prezintă uneori antiteze radicale față de ceea ce au realizat deja în trecut, fie pentru că ei consideră posibilitățile unui tip drept fiind epuizate în producția lor, fie în mod preventiv, împotriva pericolului de pietrificare şi repetiție. La mulți artişti, producția se derulează ca şi cum noul ar vrea să recupereze ceea ce producția anterioară lui a refuzat, trebuind să se concretizeze şi, prin urmare, să se limiteze constant. Nici o operă particulară nu este ceea ce estetica tradițională ridică în slăvi, adică totalitate. Fiecare este la fel de insuficientă pe cît este de incompletă, este amputată şi este retezată de propriul potențial, iar acest lucru este în flagrantă opoziție cu ideea de succesiune directă între opere. Excepție fac, de exemplu, anumite serii în care mai ales pictorii reiterează pînă la extrem, deci cu toate variațiile şi evoluțiile posibile, o concepție plastică. Dar această structură discontinuă nu este nici necesară cauzal, nici contingență şi disparată. Dacă nu există tranziție de la o operă la alta, succesiunea lor este, totuşi, condiționată de unitatea problemei. Progresul, negarea a ceea ce există prin noi începuturi, are loc în interiorul acestei unități. Problemele, fie că n-au fost rezolvate de operele anterioare, fie că se nasc din propriile soluții, aşteaptă să fie tratate, iar acest lucru necesită uneori o ruptură. Totuşi, pînă şi unitatea problemei nu este o structură generală a istoriei artei. Problemele pot fi uitate, iar antitezele istorice în care teza nu mai este depăşită pot să se constituie. Se poate afla ontogenetic cît de puțin continuu este progresul artei pe plan filogenetic. Novatorii sînt rareori

Discontinuitatea istoriei artei

mai stăpîni ai vechiului decît au fost înaintaşii lor. Cel mai adesea ei stăpînesc vechiul superficial. Nici un progres estetic nu are loc fără uitare; iată de ce nici un progres nu există în afara regresului. Brecht a ridicat uitarea la rang de program, plecînd de la motivele unei critici culturale care, pe bună dreptate, suspecta tradiția spiritului a fi o cuşcă aurită a ideologiei. Faze de uitare şi, în mod complementar, faze de reapariție a'ceea ce a fost îndelung interzis -

cum e cazul poeziei didactice la Brecht - ating în mod evident mai puţin operele particulare decît genurile; la fel se comportă şi tabu-urile, cum ar fi acela ce loveşte azi poezia subiectivă şi, mai ales, erotică, odinioară expresii ale emancipării. Continuitatea nu poate fi construită decît plecîndu-se de la mare distanţă. Istoria artei prezintă mai curînd nodozităţi. Se poate vorbi, fără îndoială, de o istorie parţială a genurilor - a picturii peisagiste, a portretului, a operei -, dar aceasta nu poate fi investită pînă la exces. Acest fapt se verifică în mod frapant prin practica parodiilor şi contrafacerilor din vechea muzică. în opera lui Bach, metoda componistică, adică acea complexitate şi densitate a compoziţiei muzicale, este în mod veritabil progresivă şi oricum mai importantă decît faptul că Bach a compus pe teme profane sau religioase, ori vocal sau instrumental. în aceeaşi măsură, nominalismul acţionează retroactiv asupra cunoaşterii artei vechi. Imposibilitatea unei construcţii univoce a istoriei artei şi caracterul fatal al temei progresului, fie că acesta există sau nu, îşi au sursa în caracterul ambiguu al artei: ca element încă socialmente determinat în autonomia sa şi ca element social. Atunci cînd caracterul social al artei cîştigă în faţa caracterului autonom, atunci cînd structura sa imanentă contrazice în mod evident raporturile sociale, autonomia artei este sacrificată în acelaşi timp cu continuitatea. Faptul că istoria spiritului ignoră aceasta în mod idealist constituie unul din punctele ei slabe. Cel mai adesea, atunci cînd continuitatea se rupe, relaţiile de producţie se impun în faţa forţelor productive; nu avem nici un motiv să admitem un astfel de triumf al societăţii. Arta este mijlocită prin totalitatea socială, aşadar prin structura socială dominantă a momentului. Istoria sa nu se organizează linear, plecînd de la cauze particulare; nici o necesitate univocă nu conduce de la un fenomen la altul. Istoria artei nu poate fi numită necesară decît în legătură cu tendinţa socială globală, dar nu în manifestările ei singulare. Construcţia ei compactă decretată de sus şi credinţa în incomensurabilitatea geniului operelor izolate, care le sustrage domeniului necesităţii, sînt tot la fel de false, Este imposibil de conceput o teorie a artei lipsită de contradicţii: esenţa istoriei artei este în sine contradictorie.

Este incontestabil faptul că materialele istorice şi stăpînirea lor, tehnica, progresează. Descoperiri precum cea a perspectivei în pictură şi cea a polifoniei în muzică sînt exemplele cele mai elocvente. In plus, progresul nu poate fi negat nici măcar în interiorul procedurilor tehnice stabilite, acolo manifestîndu-se în chipul elaborării perseverente. Aşa stau lucrurile încă de la începuturile diferenţierii conştiinţei armonice în epoca basului continuu pînă în zorii muzicii moderne, ori în trecerea de la Impresionism la Pointillism. Cu toate acestea, acest progres evident nu este pur şi simplu un progres al calităţii. Doar cineva atins de cecitate poate contesta faptul că, în trecerea de la pictura unui Giotto sau Cimabue la cea a lui Piero della Francesca, mijloacele s-au îmbogăţit, dar a conchide de-aici că tablourile celui din urmă ar fi mai bune decît frescele de la Assisi ar fi pur snobism. Este posibil să ne întrebăm despre calitatea unei opere de artă izolate şi să o judecăm pe aceste baze, fapt ce implică şi raporturi în judecata relativă la opere diverse, însă astfel de aprecieri se transformă în snobism anti-artistic, de îndată ce se stabilesc comparaţii de genul „acesta e mai bun decît celălalt". Aceste controverse duc la stîlcirea limbajului cultural. După cum operele se detaşează unele de altele prin calitatea lor, tot aşa rămîn ele incomensurabile. Ele nu comunică între ele decît antitetic: „o operă de artă este duşmanul de moarte al celeilalte." Ele nu devin comparabile decît negîndu-se reciproc şi realizîndu-şi moartea prin viaţă. Este dificil de stabilit - altfel decît *in concreto* - care trăsături arhaice şi primitive provin din procedeele tehnice şi care din ideea obiectivă a lucrului. Cele două nu pot fi distinse decît arbitrar. înseşi insuficienţele pot fi revelatoare, iar calităţile eminente pot aduce prejudicii conţinutului de adevăr, în cursul evoluţiei istorice. Atît de antinomică este istoria artei. Desigur, structura subcutanată a operelor instrumentale celor mai importante ale lui Bach n-a putut apărea decît graţie unei palete orchestrale pe care compozitorul n-o avea pe-atunci la

îndemînă. Ar fi, totuşi, absurd să doreşti unor tablouri medievale stăpînirea perspectivei, căci aceasta le-ar suprima expresia specifică. - Progresele pot fi depăşite prin progres. Diminuarea şi, în cele din urmă, dispariția totală a perspectivei în pictura modernă atrage după sine corespondențe cu pictura pre-perspectivistă, plasînd trecutul primitiv deasupra stadiilor intermediare; dar dacă se încearcă în prezent metode foarte primitive şi depăşite, dacă se revocă şi se interzice progresul stăpînirii materialului în producția artistică actuală, aceste corespondețe degenerează ele însele în filistinism. Chiar şi stăpînirea progresivă a materialului nu se obține, uneori, decît cu prețul unei pierderi de dominație asupra materia-lului. Cunoaşterea precisă a muzicilor exotice, altădată respinse ca primitive, arată că polifonia şi raționalizarea muzicii occidentale — două lucruri inseparabile —, care i-au con-ferit acesteia toată bogăția şi profunzimea, au slăbit puterea de diferențiere prezentă în infimele variații ritmice şi melodice ale monodiei. Această rigiditate a muzicii exotice, monotonă pentru urechile europeanului, constituie, în mod evident, condiția diferențierii amintite. Presiunea ritualică a vitalizat facultatea de diferențiere în interiorul strimtului domeniu care o tolera, pe cînd muzica europeană, nesupusă aceleiaşi presiuni, a avut mai puțină nevoie de un astfel de corectiv. Este şi motivul pentru care doar ea a atins o veritabilă autonomie a artei, iar conştiința imanentă ei nu mai poate face abstracție de acest fapt. Dincolo de orice dubiu este faptul că o putere de diferențiere mai subtilă, ceea ce înseamnă mereu şi un aspect al stăpînirii estetice a materialului, este legată de spiritualizare; este corelatul subiectiv al unei disponibilități obiective, aptitudinea de a simți ceea ce a devenit posibil. Arta însăşi devine prin aceasta mai liberă să protesteze împotriva stăpînirii materialului. Arbitrariul în involuntar este o formulă paradoxală pentru a desemna rezolvarea posibilă a antinomiei dominației estetice. Dominația materialului implică spiritualizarea, iar aceasta, ca emancipare a spiritului față de un Altul, se pune astfel în pericol. Spiritul estetic suveran manifestă mai curînd o tendință de a se comunica, decît de a aduce lucrul înspre limbaj, cum ar fi suficient ideii plenare de spiritualizare. Acel *prix du progres* este inerent progresului însuşi. Simptomul cel mai palpabil al acestui preț, declinul autenticității şi al caracterului obligatoriu, sentimentul crescînd al contingenței, este identic cu progresul stăpînirii materialului ca elaborare completă şi crescîndă a operei particulare. Nu e sigur dacă această pierdere este efectivă sau doar aparentă. Un lied din *Winterreise* poate apărea mai autentic conştiinței naive, şi chiar şi muzicianului, decît un lied de Webern, ca şi cum, în primul caz, Schubert ar fi atins ceva obiectiv, iar în al doilea compozitorul ar fi limitat conținutul la o experiență pur individuală. Dar o astfel de distincție este problematică. în operele de calibru ale lui Webern, diferențierea care, pentru o ureche neformată, aduce prejudiciu obiectivitătii conținutului, se confundă cu capacitatea progresivă de a obține o elaborare completă şi mai precisă, de a elibera opera de restul de schematism, iar acest fapt poartă chiar numele de obiectivare. In experiența intimă a artei moderne autentice, sentimentul de contingență care o provoacă dispare atît timp cît acționează necesitatea unui limbaj care să nu fie pur şi simplu eliminat de o nevoie subiectivă de expresie, ci să se imprime procesului obiectivării de la sine. Operele de artă în sine nu sînt, desigur, indiferente față de transformarea caracterului lor obligatoriu în monadă. Nu se poate explica faptul că ele par a fi devenit mai indiferente doar prin diminuarea impactului lor social. Anumite elemente arată că operele îşi pierd coeficientul de fricțiune, îndreptîndu-se către pura lor imanență; ele pierd un moment care ține de esența lor, ba chiar devin mai indiferente în sine. Totuşi, faptul că tablouri radical abstracte pot fi expuse în galerii fără a provoca iritare nu justifică nicicum o restaurație a artei figurative care să placă *a priori,* chiar dacă l-am alege pe Che Guevara în scopul de a obține concilierea cu obiectul. In cele din urmă, progresul nu este doar un progres al dominației materialului şi al spiritualizării, ci şi un progres al spiritului în sens hegelian, al

conştiinţei libertăţii sale. Se poate discuta la nesfîrşit problema dacă dominaţia materialului la Beethoven este un progres faţă de cea din creaţia lui Bach; şi unul şi celălalt îşi stăpînesc perfect materialul în dimensiunile lui diferite. întrebarea care dintre cei doi este superior celuilalt este oţioasă. Nu şi constatarea că vocea subiectului ajuns la maturitate, emanciparea faţă de mit şi concilierea cu acesta -altfel spus: conţinutul de adevăr - a evoluat mai mult la

„Tehnică"

Beethoven decît la Bach. Acest criteriu le eclipsează pe toate celelalte.
Termenul estetic care desemnează dominaţia materialului, tehnica - o vocabulă moştenită din uzajul antic, care aşeza artele printre activităţile artizanale - este în semnificaţia sa actuală de dată recentă. El vehiculează caracteristicile unei perioade în timpul căreia, prin analogie cu ştiinţa, metoda aplicată obiectelor apărea drept una independentă de conţinutul ei. Toate procedeele artistice care formează materialul şi se lasă ghidate de acesta sînt înţelese retrospectiv sub aspectul tehnologic; la fel se întîmplă şi cu cele care s-au desprins direct din practica artizanală, din producţia medievală de bunuri de consum, de care arta nu s-a îndepărtat niciodată întru totul, pentru a nu cădea pradă integrării capitaliste. în artă, pragul dintre artizanat şi tehnică nu este, ca în producţia materială, o cuantificare riguroasă a procedeelor, căci ar fi incompatibilă cu urmărirea te/os-ului calitativ. Dar nu este nici introducerea de maşini, ci mai curînd preponderenţa situaţiei în care conştiinţa dispune liber de toate mijloacele, contrar tradiţionalismului sub acoperirea căruia faptul de a dispune a ajuns la maturitate. Faţă de conţinutul artei, aspectul tehnic nu este decît unul printre multe altele. Nu există opere care să nu fie nimic altceva decît totalitatea momentelor lor tehnice. Faptul că privirea aţintită asupra unei opere de artă care nu observă nimic altceva decît că aceasta este lucrată într-un anumit fel rămîne dincoace de experienţa artistică este, la drept vorbind, un loc comun riguros apologetic, pe care-1 proclamă ideologia culturală. El are, totuşi, ceva adevărat în raport cu luciditatea, acolo unde luciditatea este abandonată. Tehnica este, totuşi, constitutivă pentru artă, pentru că ea rezumă faptul că orice operă de artă este produsă de oameni şi că aspectul ei artistic este tot produsul lor. Trebuie distinsă tehnica de conţinut; nu este ideologică decît abstracţia care distinge ceea ce depăşeşte tehnica de pretinsa tehnică pură şi simplă, ca şi cum aceasta din urmă şi conţinutul nu s-ar genera reciproc în operele importante. Viziunea nominalistă a lui Shakespeare despre o individualitate perisabilă şi infinit bogată în sine, ca un conţinut specific al artei, este funcţia succesiunii anti-tectonice şi cvasi-epice a scenelor foarte scurte; tot astfel, această tehnică episodică provine în mod necesar din conţinut, dintr-o experienţă metafizică ce erodează ordinea reprezentată de vechea unitate. în termenul popesc de mesaj, raportul dialectic dintre conţinut şi tehnică este reificat într-o simplă dihotomie. Tehnica este cheia înţelegerii artei; doar ea conduce gîndirea spre interiorul operelor de artă. Dar ea nu e de folos decît aceluia care vorbeşte limba lor. Deoarece conţinutul nu este un element fabricat de om, tehnica nu acoperă totalitatea artei. Trebuie extrapolat acest conţinut, plecîndu-se doar de la concretizarea realizată de tehnică. Tehnica este figura determinabilă a enigmei operelor de artă, figură atît raţională cit şi non-conceptuală. Ea autorizează judecata în zona lipsită, în mod normal, de judecată. Desigur, problemele tehnice ale operelor de artă se complică la infinit şi nu pot fi rezolvate printr-o formulă. Dar aceste probleme se pot rezolva, în principiu, în mod imanent. Dincolo de gradul de „logică" al operelor, tehnica mai poate oferi şi gradul de suspendare al acestora. Cutumei vulgare i-ar plăcea să-1 elimine, însă ar fi fals, căci tehnica unei opere de artă este constituită de chiar problemele acestei opere, spre exemplu de problema aporetică pe care ea şi-o pune în mod obiectiv. Doar plecînd de-aici se poate conchide în ce constă tehnica unei opere, dacă ea este satisfăcătoare sau nu. Tot aşa, problema obiectivă a operei nu poate fi dedusă decît din complexitatea tehnică a acesteia. Dacă nici o operă de artă nu poate fi înţeleasă fără să fie înţeleasă tehnica ei, atunci şi reciproca e valabilă. Gradul de universalitate sau de caracter

monadologic al tehnicii, dincolo de specificarea unei opere, variază în cursul istoriei. Totuşi, chiar şi în epocile care idolatrizează stilurile obligatorii, tehnica veghează ca aceste stiluri să nu guverneze abstract, ci să se insereze în dialectica individuării. Importanța tehnicii este mai mare decît ar vrea filistinul iraționalist să dea de înțeles. Ne dăm seama uşor de acest fapt, căci de îndată ce conştiința este capabilă de experiență artistică, arta i se deschide cu atît mai îmbelşugat, cu cît conştiința pătrunde în complexitatea operei. înțelegerea estetică creşte şi ea o dată cu precizarea facturii tehnice. Să afirmi că ar ucide conştiința, este o înşelătorie. Doar falsa conştiință este mortală. Meseria face arta comensurabilă pentru conştiință, pentru că ea poate fi învățată. Ceea ce un maestru găseşte că trebuie spus cu severitate asupra lucrărilor elevului său este un prim model de lipsă de meserie. Corecțiile

sînt modelul meseriei însăşi. Aceste modele sînt preartistice, în măsura în care repetă exemple şi reguli dinainte stabilite. Totuşi, ele conduc spre o treaptă superioară, atunci cînd mijloacele tehnice utilizate sînt comparate cu obiectul vizat. La un stadiu primitiv depăşit rareori de manualul de compoziție tradițional, maestrul va dezaproba cvintele paralele şi va propune, în locul lor, conduite vocalice mai bune. Dacă nu e pedant, el va arăta elevului în ce măsură cvintele paralele sînt legitime ca mijloace artistice precise în scopul obținerii, ca la Debussy, a anumitor efecte voite, dar şi că, în realitate, interdicția îşi pierde sensul în afara sistemului tonal. Meseria îşi abandonează forma sa detaşabilă şi limitată. Ochiul experimentat care survolează o partitură sau un desen se asigură aproape mimetic şi preanalitic de faptul dacă acel *objet d'art* în cauză revelă meseria care-i conferă nivelul formal. Dar nu trebuie să rămînem aici; este necesar să luăm în discuție meseria care se prezintă înainte de toate ca un suflu, un soi de aură a operelor de artă, în contradicție poate doar cu concepțiile pe care le au diletanții despre abilitatea artistică. Momentul auratic ce se asociază aparent paradoxal meseriei este amintirea mîinii care, cu tandrețe şi aproape mîngîietor, abia atinge conturul operelor şi, articulîndu-le, le şi îmblînzeşte forma. Analiza dă socoteală de acest lucru şi face chiar parte din meserie. Față de arhicunoscuta funcție sintetică a operelor de artă, momentul analitic este în mod curios neglijat. El reprezintă polul invers al sintezei şi joacă rolul său în economia elementelor pe baza cărora se organizează opera. El este, în mod obiectiv, la fel de inerent operelor de artă ca şi sinteza. Şeful de orchestră care analizează o operă pentru a o executa adecvat, în loc de a o mima, reproduce o condiție a existenței operei însăşi. Analiza trebuie să atingă indicii care traduc o concepție superioară asupra meseriei; în muzică, de exemplu, „fluxul" unei bucăți nu este conceput în funcție de măsurile izolate, ci lasă în urmă individualitatea acestora, anume prin funcția de curbare a mişcării, de preluare a impulsurilor care îşi urmează unul altuia, în loc să se sleiască într-o juxtapunere sacadată. Această mobilitate a conceptului de tehnică constituie adevăratul *gradus ad Parnassum.* Faptul nu devine evident decît într-o cazuistică estetică. Cînd Alban Berg a răspuns nu la întrebarea, pusă atît de naiv, dacă la Strauss nu s-ar putea admira şi tehnica, el viza caracterul facultativ al metodei straussiene, care calcula cu circumspecție o suită de efecte, fără ca, în plan pur muzical, aceste efecte să provină unul din altul sau să se ceară reciproc. Această critică tehnică a operelor în sine foarte tehnice ignoră, bineînțeles, concepția dată în permanență de principiul surprizei, care îşi transpune unitatea tomai în suspendarea iraționalistă a ceea ce tradiția stilului obligatoriu numea logică şi unitate. Sîntem tentați să obiectăm că o astfel de concepție asupra tehnicii uită imanența operei de artă, vine din exterior, din idealul unei şcoli, precum cea a lui Schonberg, că menține în mod anacronic logica muzicală tradițională în postulatul variației evolutive, pentru a o mobiliza împotriva tradiției. Dar această obiecție ar trece pe lîngă fenomenul artistic. Critica formulată de Berg relativ la meseria lui Strauss este pertinentă, căci cel ce refuză logica este incapabil de elaborarea completă căreia îi slujeşte meseria. Tăieturile şi salturile acelui *imprevu* care-1 anunță deja pe Berlioz provin, desigur,

din ceva voit; totuşi, ele taie şi elanul desfăşurării muzicale, înlocuindu-1 cu un gest avîntat şi plin de vervă. O muzică organizată pe baza unei dinamici temporale precum cea a lui Strauss este incompatibilă cu o metodă care nu organizează în mod exact succesiunea temporală. Scopul şi mijloacele se contrazic. Dar contradicția nu se limitează la totalitatea mijloacelor. Aceasta atinge scopul, glorificarea contingenței care ridică la rangul de libertate ceea ce nu e decît anarhia producției de mărfuri şi brutalitatea celor care o controlează. Ideea unui progres linear al tehnicii artistice ar folosi un alt concept fals de continuitate şi n-ar ține seama de conținut; mişcările de eliberare tehnice pot fi afectate de falsitatea conținutului. Atunci cînd Beethoven spune că numeroase efecte ce sînt atribuite în mod curent geniului compozitorului nu sînt datorate, în fapt, decît folosirii abile a acordului de septimă micşorată, el insistă asupra legăturii strînse dintre tehnică şi conținut. Demnitatea unei astfel de modestii condamnă toate pălăvrăgelile pe tema creației. Doar obiectivitatea lui Beethoven face dreptate atît aparenței estetice cît şi evidenței. Sesizarea dezacordurilor dintre tehnică - ceea ce vrea opera de artă, adică esențialmente stratul ei expresiv şi mimetic - şi conținutul de adevăr al operei provoacă adesea revolte împotriva celei dintîi. Este inerent conceptului ei de a

se emancipa în defavoarea scopului ei şi de a se preschimba în scop în sine, ca o activitate ce merge în gol. Contra acestui fapt reacționează Fauvismul în pictură ori acel Schonberg al atonalității libere, raportîndu-se la bogăția orchestrală a noii şcoli germane. în eseul său asupra *Problemelor predării artelor*[3]*, Schonberg, care a insistat mai mult ca orice alt muzician din epocă pe o practică coerentă a meseriei, atacă în mod expres credința într-o tehnică fără de care n-ar exista salvare. Tehnica reificată atrage uneori corecțiuni care se apropie de elementul sălbatic, de barbar, de tehnicile primitive anti-artis-tice. Ceea ce se impune sub numele de artă modernă a fost, în epocă, eliminat de acest impuls, care nu putea să se organizeze limitativ, ci s-a transformat peste tot în tehnică. Acest impuls nu era, totuşi, regresiv. Tehnica nu este abundența de mijloace, ci forța înmagazinată de a se măsura cu ceea ce opera cere de la sine în mod obiectiv. Această idee despre tehnică este uneori favorizată de reducerea mijloacelor, mai mult decît de acumularea lor, care o epuizează. Prin grandioasa lor neîn-demînare de a ataca prea vivace, aridele *Piese pentru pian op. 11* de Schonberg domină tehnic orchestra vieții eroului, din care oricum nu se aude decît un extras de partitură, astfel încît mijloacele nu mai joacă nici un rol în legătură cu scopul lor firesc, anume cu apariția acustică a imaginatului. Ne-am putea întreba dacă tehnica ulterioară, de maturitate, a lui Schonberg nu regresează dincoace de actul de suspendare al celei anterioare. Dar chiar şi emanciparea tehnicii care o leagă de dialectica ei nu este doar păcatul comun al nevoii pure de expresie. Pe baza legăturii sale strînse cu conținutul, tehnica are o viață legitimă care îi este proprie. Se întîmplă ca arta, în transformările sale, să aibă nevoie de acele momente la care a trebuit să renunțe. Faptul că pînă în ziua de azi revoluțiile artistice au devenit reacționare nu este nici explicat, nici scuzat pe această cale, dar este măcar pus în relație cu fenomenul. Interdicțiile cunosc un aspect regresiv, inclusiv pe cel al abundenței luxuriante şi al complexității. Iată de ce, chiar îmbibat de refuz, acest moment se relaxează. Este una din dimensiunile procesului de obiectivare. La circa zece ani după al doilea

84 *Cf.* Arnold Schonberg, „Probleme des Kunstunterrichts", în: *Musikalisches Taschenbuch,* anul 2, Viena 1911.

război mondial, compozitorii se saturaseră de punctualitatea post-weberniană — cel mai marcant exemplu ar fi *Marteau sans maître* de Boulez - şi procesul de obiectivare s-a repetat, de data aceasta însă ca o critică a ideologiei noului început, ori a „orei zero". Iar cu patruzeci de ani înainte, Picasso, cel de după *Demoiselles d'Avignon,* s-a orientat spre Cubismul sintetic, ceea ce ar putea avea o semnificație echivalentă. în naşterea şi dispariția alergiilor tehnice se

manifestă aceleaşi experiențe istorice ca şi în conținut: prin aceasta comunică el cu tehnica. - Ideea kantiană de finalitate, prin care se stabilea conexiunea dintre artă şi elementul interior al naturii, este foarte aproape de cea de tehnică. Factorul prin care operele de artă, avînd o finalitate, se organizează în modul care îi este refuzat existenței pure şi simple, constituie tehnica lor. Ele nu dobîndesc o finalitate decît datorită acesteia. Insistența asupra tehnicii în artă îl deconcertează pe snob din cauza simplității sale: se poate lesne sesiza proveniența tehnicii *din praxis-ul* prozaic, din fața căruia arta se retrage îngrozită. Arta nu e niciunde atît de complice iluziilor precum în aspectul tehnic indispensabil al forței sale magice, căci doar prin tehnică, prin mediul cristalizării sale, arta se îndepărtează de prozaismul snobului. Tehnica se îngrijeşte ca opera de artă să fie mai mult decît o aglomerare a ce există în fapt, iar acest Mai-mult constituie conținutul său. în limbajul artistic, expresii precum tehnică, meserie, artizanat sînt sinonime. Se subliniază astfel aspectul artizanal anacronic care nu i-a scăpat unui melancolic gen Paul Valery, acesta adăugîndu-i şi un element idilic - şi aceasta tocmai într-o perioadă în care nici un adevăr nu-şi mai poate permite să fie inocent. Cu toate acestea, atunci cînd arta autonomă absoarbe în mod serios procedeele tehnice industriale, acestea îi rămîn exterioare. Reproductibilitatea în masă nu a devenit legea sa formală imanentă, după modelul identificării victimei cu agresorul. Chiar şi în tehnica cinematografică, aspectele industriale şi artizanale sînt, sub presiunea factorului socio-economic, divergente în plan estetic. Industrializarea radicală a artei, adaptarea ei integrală față de standardele tehnice atinse, se loveşte de ceea ce, în artă, refuză să se integreze. Dacă tehnica se orientează înspre industrializare, atunci acest lucru se petrece mereu, pe plan estetic, în defavoarea completei constituiri imanente şi, din această cauză, în detrimentul

Arta în era industrială

tehnicii însăşi. în acest mod, în artă se insinuează un aspect arhaic ce o compromite. Predilecția fanatică a tinerelor generații pentru jazz protestează, fără să o ştie, chiar împotriva acestui fenomen şi revelă în acelaşi timp o contradicție implicită, căci producția care se adaptează industriei - sau care se comportă ca şi cum ar fi făcut-o - şchioapătă prin constituția sa neajutorată în urma forțelor productive artistice ale compoziției muzicale. Tendința de a manipula hazardul, pe care o putem constata astăzi în cele mai diverse media, este cu certitudine o tentativă printre multe altele de a evita intempestivul în artă - adică, într-o anumită măsură, supraabundența de tehnici artizanale, fără a le livra raționalității funcționale a producției de masă. Doar printr-o reflecție serioasă asupra raportului dintre operele de artă şi finalitate se poate aborda mai îndeaproape problema artei în era tehnicii, dar această problemă nu este numai inevitabilă, ci şi suspectă din cauza zelului ei şi a caracterului de slogan naiv din punct de vedere social. La drept vorbind, operele de artă sînt definite cu ajutorul tehnicii ca un scop în sine. Dar acel *terminus ad quem* al lor nu-şi are locul decît în ele, nu în afară. Este motivul pentru care tehnica finalității lor imanente rămîne şi ea „fără scop", deşi are în mod constant drept model o tehnică extra-estetică. Formula paradoxală a lui Kant exprimă un raport antinomic, fără ca autorul antinomiei s-o fi explicitat; prin tehnicitatea lor, care le leagă inevitabil de formele funcționale, operele de artă intră în contradicție cu absența finalității lor. In artele aplicate, produsele sînt adaptate unor scopuri precum forma aerodinamică, vizînd diminuarea frecării cu aerul. Aceste fapt constituie un avertisment fatidic la adresa artei. Momentul irepresibil rațional, care se reduce la tehnica artelor aplicate, lucrează împotriva lor. Dar nu e vorba aici de pericolul ca raționalitatea să ucidă mereu ceva, non-conştientul sau substanța; doar tehnica face arta capabilă să absoarbă non-conştientul. Ci, în virtutea autonomiei sale absolute, opera de artă complet elaborată, în puritatea şi raționalitatea ei, ar lichida diferența care o separă de existența empirică şi s-ar asimila contrariului ei fără să-1 imite, anume mărfii. N-ar mai fi deloc posibil de a distinge operele de artă de cele perfect funcționale, decît poate doar prin faptul că cele dintîi nu urmăresc

nici un scop, iar aceasta ar fi o minciună. Totalitatea scopului intraestetic conduce la problema finalității artei în afara sferei artistice, dar eşuează chiar în fața acestei probleme. Judecata conform căreia opera de artă strict tehnică a eşuat continuă să fie valabilă, iar cine renunță la propria tehnică este inconsecvent. Dacă tehnica reprezintă limbajul artei, atunci ea îi lichidează totuşi limbajul; ea nu poate scăpa de aici. Nu trebuie fetişizat, în nici o circumstanță, noțiunea de forță productivă tehnică. Arta ar deveni altminteri reflexul acelei tehnocrații care este socialmente o formă de dominație mascată sub aparența raționalității. Forțele tehnice productive nu sînt nimic pentru sine. Ele nu au valoare decît prin locul pe care-1 ocupă în raportul cu scopul lor şi, în cele din urmă, cu conținutul de adevăr a ceea ce este scris, compus sau pictat. Este adevărat că această finalitate a mijloacelor nu este transparentă în artă. Scopul se disimulează adesea în tehnologie, fără ca aceasta să se simtă imediat confruntată cu el. Dacă la începutul secolului al XlX-lea s-a descoperit tehnica instrumentării şi dacă s-a simțit nevoia de a o dezvolta, e sigur că acest fapt a avut aspecte tehnocratice saint-simoniene. Relația cu scopul unei integrări a operelor în toate dimensiunile lor nu a apărut decît într-o etapă ulterioară şi a modificat apoi calitativ tehnica orchestrală în sine. împletirea în artă a mijloacelor şi scopurilor îndeamnă la prudență față de judecățile categorice asupra *quidpro quo-nhii* lor. Chiar şi aşa, nu e sigur că adaptarea la o tehnică extraestetică ar putea să fie fără probleme un progres pe plan intraestetic. Bunăoară, cu greu am putea vedea în *Simfonia Fantastică* a lui Berlioz, pandant al primelor expoziții mondiale, un progres în comparație cu opera tîrzie concomitentă a lui Beethoven. Plecînd de la această epocă, secătuirea mijlocirii subiective - la Berlioz, lipsa de elaborare muzicală completă şi veritabilă -, care însoțeşte aproape cu regularitate tehnicizarea, şi-a exercitat efectul ei nociv asupra artei. Opera tehnologică nu este *a priori* mai coerentă decît cea care se repliază asupra sieşi pentru a răspunde industrializării şi este frecvent în afluxul efectului ca „efect fără cauză". Ceea ce e just în reflecțiile despre artă din era tehnologiei — după cum spun ziarele —, epocă ce se caracterizează atît prin raporturile sociale de producție, cît şi prin

Arta în era industrială

stadiul forțelor productive, nu este atît adecvarea artei la dezvoltarea tehnicii, cît modificarea experiențelor constitutive care se sedimentează în operele de artă. Problema este cea a lumii estetice a imaginilor: cea preindustrială trebuia să dispară fără drept de apel. Fraza cu care Benjamin îşi începe reflecțiile despre Suprarealism: „Nu se mai ştie visa la floarea albastră"[85] reprezintă o frază cheie. Arta este mimesis-ul lumii imaginilor şi, în acelaşi timp, nu face decît să-i inducă forme de organizare prin al ei *Aufklărung.* Dar lumea imaginilor, în întregime istorică, este ratată prin ficțiunea unei lumi imagistice care ar şterge raporturile sub care trăiesc oamenii. Utilizarea mijloacelor tehnice în sine, care sînt la îndemînă şi pot fi întrebuințate de artă în funcție de conştiința ei critică, nu rezolvă dilema exprimată în întrebarea, dacă şi cum ar fi posibilă o artă care - după cum şi-o închipuie inocenții incurabili - s-ar potrivi prezentului. Doar autenticitatea unei experiențe care scapă de nemijlocirea pierdută mai poate garanta arta. Nemijlocirea comportamentului estetic nu este decît nemijlocire a unui element universal mijlocit. Faptul că, în ziua de azi, cel ce se plimbă prin pădure, fără să caute deliberat zonele cele mai retrase, aude vacarmul avioanelor cu reacție, nu face pur şi simplu natura inactuală în mod obiectiv, demnă de a fi celebrată în lirică. Impulsul mimetic este afectat de acest fenomen. Lirismul naturii este anacronic nu numai prin subiectul său, ci şi deoarece conținutul său de adevăr a dispărut. Acest lucru poate ajuta la explicarea aspectului anorganic al poeziei lui Beckett ori Celan. Aceasta nu vrea nici natură, nici industrie. Dar tocmai integrarea industriei duce la poetizare, după cum ştim deja din Impresionism, şi contribuie în parte la pacea cu absența păcii. Arta ca formă de reacție anticipatoare nu mai poate - presupunînd că a putut vreodată - să anexeze nici natura virgină, nici industria care o mutilează pe aceasta. Imposibilitatea celor două este, fără îndoială, legea ascunsă a deturnării

estetice a obiectului. Imaginile perioadei post-industriale sînt pline de obiecte moarte; ele vor, anticipînd, să condamne războiul atomic, la fel cum înainte cu patruzeci de ani Suprarealismul salva Parisul în imagini, reprezentîndu-1

85 Walter Benjamin, *Schriften, op. cit,* voi. 1, p. 421.

ca şi cum vacile ar fi putut paşte acolo, vaci după care populația din Berlinul bombardat a rebotezat apoi aleea Kurfurstendamm*. Asupra întregii tehnici artistice planează, în raport cu scopul ei, o umbră de iraționalitate, contrariul celei de care o acuză iraționalismul estetic. Această umbră este anatema tehnicii. Este adevărat că atît tehnicile, cit şi tendința evoluției nominaliste în ansamblul ei nu pot fi concepute fără un moment de universalitate. Cubismul sau compoziția dodecafonică sînt, conform principiului lor, proceduri universale în epoca negării universalității estetice. Tensiunea dintre o tehnică obiectivantă şi esența mimetică a operelor de artă este rezolvată în efortul de salvare în durată a fugitivului, efemerului, ca pe ceva invulnerabil prin reificarea care-1 însoțeşte. Este probabil că noțiunea de tehnică artistică nu şi-a atins specificitatea decît prin această muncă de Sisif. Ea se aseamănă unui *tour de force.* Teoria lui Valery, teorie rațională despre iraționalitatea estetică, gravitează în jurul acestei probleme. Impulsul artei de a obiectiva fugitivul şi nu permanentul îi poate alimenta istoria. Hegel nu şi-a dat seama de acest lucru şi a ignorat, din această cauză, în sînul dialecticii sale nucleul temporal al conținutului de adevăr. Subiecti-vizarea artei în cursul secolului al XlX-lea - epocă de mari eliberări de forțe productive - n-a sacrificat ideea obiectivă de artă, ci, temporalizînd-o, a modelat-o mai pur decît o făcuse puritatea clasicistă. Marea dreptate făcută astfel impulsului mimetic devine şi cea mai mare injustiție, căci elementul permanent, obiectivarea, sfîrşeşte prin a nega impulsul mimetic. Dar greşeala trebuie căutată în ideea de artă, şi nu în pretinsul ei declin.

Nominalismul estetic este un proces în formă şi devine formă el însuşi. Şi aici, universalul şi particularul se mijlocesc. Interdicțiile nominaliste asupra formelor dinainte date sînt canonice în măsura în care ele ordonează. Critica formelor se confundă cu cea a adecvării lor formale. Distincția - foarte importantă pentru orice teorie a formelor - între închis şi deschis constituie un prototip în această privință. Formele

* Kurfurstendamm, alee comercială de lux din Berlin, denumită în mod colocvial „Ku'damm" (germ. „Kuh": „vacă") [n. trad.].

deschise sînt categorii de formă universale care caută echilibrul cu critica nominalistă a universalului. Aceasta se sprijină pe experiența eşecului inevitabil al unității dintre universal şi particular, la care aspiră operele de artă. Nici un universal dinainte dat nu admite în sine şi fără conflict particularul care nu derivă dintr-un gen. Universalitatea perpetuată a formelor devine incompatibilă cu propria sa semnificație, iar promisiunea rotunjimii, a lucrului închis şi repliat asupra sieşi, nu este realizată, căci ea priveşte acel element eterogen formelor care n-a tolerat, probabil, niciodată identitatea cu ele. Formele, care, în urma momentului unității lor, se lovesc, aduc prejudiciu formei însăşi. Forma obiectivată față de Altul ei nu mai e deja formă. Sentimentul formei la Bach, care se opunea în multe privințe nominalismului burghez, nu consta din respect, ci în menținerea formelor tradiționale ori, mai exact, în evitarea fixării şi consolidării lor: în această privință, Bach este nominalist plecînd de la sentimentul formei. Ce se laudă prin clişeul — nu lipsit de ranchiună — despre darul formei, mai ales cu referire la literatura romanescă, are şi o doză de adevăr, dacă e vorba de aptitudinea de a menține față de ceea ce este format o anumită labilitate a formelor, de a se plia acestuia printr-o simpatie sensibilă, în loc de a se mulțumi cu stăpînirea sa, oricît de fericită ar fi aceasta. Sentimentul formelor informează asupra problematicii lor, asupra faptului că începutul şi sfîrşitul unei

mişcări muzicale, compoziția armonioasă a unui tablou ori riturile scenice precum moartea sau nunta unui erou sînt vane din cauza arbitrariului lor: ceea ce este format nu onorează forma structurării. Totuşi, dacă renunțarea la ritualuri în ideea unui gen deschis - el însuşi adesea convențional precum rondoul - se debarasează de minciuna necesității, această idee se vede expusă şi mai mult contingenței. Opera de artă nominalistă trebuie să devină ceea ce este prin faptul că ea se organizează exclusiv de jos în sus şi nu pentru că i se impun nişte principii de organizare. Dar nici o operă abandonată orbeşte sieşi nu posedă în sine această forță de organizare care i-ar trasa limitele obligatorii: a-i recunoaşte o astfel de forță înseamnă a o fetişiza realmente. Nominalismul estetic eliberat, precum critica filozofiei lui Aristotel, lichidează orice formă ca supraviețuire a unui Fiind-în-sine spiritual. El ajunge, astfel, la o facticitate literală, iar aceasta este de neconciliat cu arta. S-ar putea arăta, luînd exemplul unui artist de nivel formal exemplar ca Mozart, că operele sale cele mai îndrăznețe prin formă şi, deci, cele mai autentice traduc intens descompunerea nominalistă. Caracterul de operă de artă, considerată ca artefact, este incompatibil cu postulatul unei opere în întregime autodeterminate. Pe măsură ce sînt create, operele de artă primesc în acelaşi timp în ele acest aspect de lucru organizat şi „guvernat", insuportabil pentru sensibilitatea nominalistă. în insuficiența formelor deschise -dificultățile resimțite de Brecht în redactarea unor dezno-dăminte cît de cît convingătoare pentru piesele sale sînt proba cea mai concludentă - culminează aporia istorică a nominalismului artistic. De altfel, nu trebuie neglijat un salt cali-tativ în tendința globală de a se merge către o formă deschisă. Vechile forme deschise s-au elaborat plecîndu-se de la forme transmise prin tradiție, modificate şi păstrate totuşi nu numai ca înveliş extern. Sonata vieneză clasică este, la drept vorbind, o formă dinamică, dar închisă şi cu închiderea precară; ron-doul, cu caracterul său non-obligatoriu de alternanță a refrenului şi cupletelor, este o formă deliberat deschisă. Cu toate acestea, în textura a ceea ce este compus, diferența nu este atît de considerabilă. De la Beethoven la Mahler, s-au tot cultivat „rondo-sonate" care transplantau realizarea sonatei în rondo, oscilînd între jocul formei deschise şi constrîngerea formei închise. Acest lucru a fost posibil deoarece forma însăşi a ron-doului nu se supune textual contingenței şi nu se adaptează exigenței caracterului neconstrîngător decît ca formă stabilită, în spiritul epocii nominaliste şi în amintirea rondelor mult mai vechi, alternanțe de cor şi prim-solist. Rondoul se pretează mai mult standardizării ieftine decît sonata cu desfăşurare dinamică, deoarece dinamica celei din urmă, în ciuda închiderii sale, nu admite constituirea de tipuri. Sentimentul formei care, în rondo, măcar lăsase loc contingenței, cere garanții pentru a nu vedea genul distrus. Formele preliminare la Bach, precurm acel *Presto* din *Concertul italian,* erau mai flexibile, mai puțin fixate şi mai bine articulate decît rondourile mozartiene, aparținînd unui stadiu ulterior al nominalismului. Răsturnarea calitativă s-a produs atunci cînd, în locul oximoronului formei deschise, au apărut proceduri care, indiferente la genuri, s-au orientat după preceptul

nominalist; în mod paradoxal, rezultatele au fost mai închise decît cele ale predecesorilor lor concilianți; tendința nominalistă spre autentic se opune formelor ludice ca moştenitoare ale divertismentului feudal. Elementul serios la Beethoven este burghez. Contingența eclipsează caracterul formal. în cele din urmă, contingența este o funcție a structurării complete şi crescînde. Lucruri aparent atît de marginale, precum restrîn-gerea temporală a dimensiunii compozițiilor muzicale şi formatele reduse ale celor mai reuşite tablouri ale lui Klee, se pot explica astfel. Resemnarea în fața spațiului şi timpului a cedat în fața crizei formei nominaliste pînă la a ajunge la indiferență. Aşa numitul *action-painting,* pictura informală şi muzica aleatorie au dus la extremă acest moment de resemnare: subiectul estetic se dispensează de efortul punerii în formă a contingenței adverse, efort care 1-a adus la exasperare şi pe care nu-1 mai poate îndura. El impută contingenței responsabilitatea

organizării. Dar, din nou, cîştigul este fals. Legitatea formală pe care am putea-o crede distilată de contingență şi eterogen rămîne ea însăşi eterogenă şi non-obligatorie pentru opera de artă, opusă artei ca fiind literală. Statistica serveşte la consolarea pentru absența formei tradiționale. Situația e tipică pentru critica față de această absență. Operele de artă nominaliste au mereu nevoie de intervenția mîinii directoare pe care o ascund din cauza principiului lor. In critica extrem obiectivă a aparenței se introduce un element de aparență la fel de ireductibil pe cît este şi aparența estetică a oricărei opere de artă. Frecvent, în produsele artistice ale hazardului, este resimțită necesitatea de a le supune pe acestea procedurilor oarecum stilizante ale selecției. *Corriger la fortune* constituie fatalitatea operei de artă nominaliste. Căci norocul ei nu este aşa ceva. De această fatalitate ar vrea să scape prin orice mijloace operele de artă şi aceasta încă din Antichitate, de pe cînd luptau împotriva mitului. La Beethoven, a cărui muzică a fost la fel de afectată de temele nominaliste ca şi filozofia lui Hegel, se poate admira faptul că el imprimă intervenției postulate prin problematica formei autonomia şi libertatea subiectului ajuns la conştiința de sine. El legitimează, plecînd de la conținut, ceea ce din punctul de vedere al operei autodeterminate ar trebui să apară drept violență. Nici o operă de artă nu-şi merită numele, dacă îndepărtează elementul de contingență opus legii sale. Căci forma, conform conceptului ei, nu este decît formă a ceva, iar acest ceva nu poate deveni simplă tautologie a formei. Dar necesitatea raportului dintre formă şi un Altul subminează forma însăşi; ea nu izbuteşte să fie vizavi de eterogen o structură pură, la care aspiră în calitate de formă, tot aşa cum are nevoie de eterogen. Imanența formei în eterogen are limitele ei. în toată istoria ansamblului artei burgheze nu s-a putut decît depune efortul, dacă nu de a rezolva antinomia nominalismului, atunci măcar de a o structura la rîndul ei şi a dobîndi forma plecînd de la negarea ei. In aceasta, istoria artei moderne nu este doar analoagă istoriei filozofiei; ea este riguros identică cu aceasta. Ceea ce Hegel numea realizarea adevărului era exact acelaşi lucru într-o atare mişcare.

Necesitatea de a duce la obiectivare momentul nominalist - căreia acesta i se opune simultan - generează principiul construcției. Construcția este forma operelor care încetează să le mai fie impusă, dar care nici nu provine din ele însele, ci din reflectarea lor de către rațiunea subiectivă. Conceptul de construcție îşi are originea istorică în matematică. în filozofia speculativă a lui Schelling, el a fost aplicat pentru prima dată lumii obiective şi trebuia să aducă acolo la un numitor comun elementul contingent şi difuz şi exigența formală. Nu sîntem departe de conceptul de construcție artistică. Obiectivarea este funcționalizată pentru că nu se mai poate sprijini pe nici o obiectivitate a universaliilor şi este, totuşi, prin definiție, obiectivare a impulsurilor. Deşirînd voalul formelor, nominalismul a scos arta *en plein air*, cu mult înainte ca acesta să devină un program nu atît de metaforic. Gîndirea şi arta au fost dinamizate. Se poate pe bună dreptate generaliza faptul că arta nominalistă nu percepe şansa obiectivării decît în devenirea imanentă, în caracterul procesual al fiecărei opere. Totuşi, obiectivarea dinamică, determinarea operei de artă ca ființare în sine, implică un moment static. în construcție, dinamismul se transformă complet în statism: opera construită este imobilă. Progresul nominalismului îşi atinge prin aceasta limitele. în literatură, prototipul dinamizării era intriga, iar în muzică execuția. îndeletnicirea sîrguincioasă, opacă față de sine în ce-i priveşte scopurile şi prizonieră, devine în execuțiile unui Haydn fundamentul obiectiv al definiției pentru ceea ce

Construcție

este perceput ca expresie a unui umor subiectiv. Activitatea particulară a temelor care-şi urmăresc propriile interese şi care se bizuie pe încredințarea - un soi de reziduu ontologic - că tocmai prin aceasta ar sluji armoniei totalității evocă în mod incontestabil afectarea zeloasă, ipocrită şi limitată a intriganților, descendenții diavolului tembel. Tembelismul său se infil-trează chiar şi în operele emfatice ale Clasicismului dinamic, după cum subzistă şi în

capitalism. Funcția estetică a unor astfel de mijloace a fost de a confirma dinamic şi printr-o devenire procesul eliberat prin particular, ceea ce opera instituie nemijlocit, premizele sale, în chip de rezultat. Este un soi de viclenie a necugetării, care-1 arată pe intrigant în limitarea sa; individul suveran devine afirmare a acestui proces. Repriza, doar în muzică atît de tenace, reprezintă confirmare şi, ca repetare a ceva de fapt irepetabil, totodată lipsă de orizont. Intriga şi execuția nu sînt doar activități subiective, deveniri temporale în sine. Ele reprezintă, în opere, şi viața eliberată, oarbă, care se consumă pe sine. Operele încetează să mai fie un bastion față de această viața. Orice intrigă, în sensul propriu şi în cel figurat, spune: aşa se petrec lucrurile în afară, în reprezentarea acestui *„comment c'est"*, operele de artă sînt inconştient pătrunse de Altul, iar ceea ce le este propriu, mişcarea spre obiectivare, sînt motivate de acest element eterogen. Acest lucru este posibil pentru că intriga şi execuția, mijloace artistice subiective transplantate în opere, primesc în acestea din urmă caracterul de obiectivare subiectivă pe care-1 posedă în realitate. Ele reproşează muncii sociale, dar şi caracterului limitat al acesteia, tot ce este potențialmente superfluu. Această supraabundență este într-adevăr punctul de coincidență al artei cu mecanismul social real. Producția de mărfuri răzbate, în forma cea mai sublimă, în momentul în care o piesă de teatru, un produs de tip sonata erei burgheze, este „muncită", adică descompusă în motivele cele mai infime şi obiectivată prin sinteza dinamică a acestor elemente. Raportul dintre acest procedeu tehnic şi procedeul material, dezvoltat cu începere din era industrială, nu e întru totul clar, dar evidența sa e de netăgăduit. Cu toate acestea, mecanismul în cauză nu se introduce în opere prin intermediul intrigii şi execuției doar ca viață eterogenă, ci şi ca lege a acestei vieți: operele de artă nominaliste erau, fără să ştie, nişte *tableaux economiques.* Originea istorico-filozofică a umorului modern se află aici. Desigur, viața este reprodusă la exterior prin acest mecanism. Este un mijloc adaptat scopului; dar el reprimă orice scop pînă cînd devine scop în sine, adică realmente absurd. Acest fapt se repetă în artă prin aceea că intrigile, execuțiile şi acțiunile, ori chiar crimele romanelor polițiste în literatura depravării, absorb tot interesul. în schimb, soluțiile vizate se degradează pînă la poncifă. Mecanismul real, care nu este prin definiție decît un pentru-Ceva, contrazice această definiție, devine absurd în sine şi ridicol pentru geniul estetic. Haydn, unul din cei mai mari compozitori, a imputat în mod exemplar operelor de artă inutilitatea dinamicii prin care se obiectivizează finalul lor. Ceea ce este calificat, pe bună dreptate, ca umor la Beethoven, provine din acelaşi fenomen. Totuşi, cu cît intriga şi dinamica devin mai repede scopuri în sine - vezi exemplul intrigii din *Liaisons dangereuses,* devenită absurditate a temei —, cu atît ele devin mai comice în operele de artă. în aceeaşi măsură, şi emoția subiectiv subordonată acestei dinamici se transformă mai repede în furie fără obiect, în moment de indiferență la individuare. Principiul dinamicii, de la care arta a sperat vreme îndelungată un echilibru durabil între universal şi particular, devine protest. Şi acest principiu este privat de magia sentimentului formal şi este resimțit drept ceva inept. Această experiență provine de la mijlocul secolului al XlX-lea. Baudelaire, apologet al formei, dar şi poet al vieții moderne, a exprimat acest fapt în dedicația de la *Spleen de Paris,* spunînd că ar fi putut opera o tăietură în narațiune oriunde i-ar fi plăcut lui sau oriunde i-ar fi convenit lectorului: „căci eu nu anulez voința nărăvaşă a cititorului prin firul interminabil al unei intrigi superflue."[86] Ceea ce arta nominalistă organiza prin devenire nu se realizează decît din momentul în care se remarcă intenția funcției, care mai apoi este contrariată, calificînd-o de superfluă. Campionul esteticii artei pentru artă depune, într-un anumit fel, armele: acel *degout* al său se întinde şi asupra principiului dinamic de care opera se debarasează ca Fiind-în-sine. De aici, legea oricărei arte devine anti-legea sa. La fel cum, pentru opera burgheză nomi-

86 Charles Baudelaire, *(Euvres completes,* Paris 1954, p. 281 *(„Le* spleen de Paris").

nalistă, acel *apriori* formal static se învecheşte, acum este rîn-dul dinamicii estetice să devină caducă, în conformitate cu experienţa formulată mai întîi de Kurnberger, dar care e omniprezentă în aproape fiecare vers şi fiecare frază din Baudelaire, cum că viaţa nu mai există. Acest aspect nu s-a modificat în arta contemporană. Caracterul procesual este atins de critica aparenţei, nu numai a aparenţei estetice universale, ci şi a progresului în sînul *status* guo-ului real. Procesul este demascat ca repetiţie. Arta nu poate decît să se ruşineze din acest motiv. în modernism este încifrat postulatul unei arte care încetează să se mai plieze pe disjuncţia dintre static şi dinamic. Indiferent faţă de clişeul dominant al dezvoltării, Beckett îşi face o datorie din a se mişca într-un spaţiu infinit de mic, într-un punct fără dimensiuni. Acest principiu de construcţie estetică ar fi ca principiul lui *ii faut continuer* dincolo de static şi ca baterea pasului pe loc, ca trecerea în conştiinţă a vanităţii dinamismului, dincolo de dinamic. în concordanţă cu acest fapt, toate tehnicile constructiviste ale artei tind către statism. Te/os-ul dinamicii Invariabilului nu este decît nefericire: poezia lui Beckett îl priveşte în faţă. Conştiinţa percepe caracterul limitat al progresului care-şi este suficient sieşi fără scop ca pe o iluzie a subiectului absolut. Muncii sociale nu-i pasă din punct de vedere estetic de pathosul burghez şi aceasta încă de cînd surplusul de locuri de muncă a devenit realmente accesibil. Speranţa suprimării muncii şi ameninţarea cu moartea frînează dinamica operelor de artă; cele două se anunţă în ea, dar ei îi este imposibil să aleagă. Potenţialul de libertate pe care îl lasă ea să se întrevadă este, în acelaşi timp, inhibat de situaţia socială şi nu poate fi substanţial artei. De unde şi ambivalenţa construcţiei estetice. Ea este capabilă să codifice abdicarea subiectului slăbit şi să facă din alienarea absolută un element propriu artei - care ar fi căutat în mod normal contrariul -, după cum poate şi anticipa imaginea unei stări conciliate, ea însăşi situată dincolo de static şi dinamic. Numeroase trimiteri înspre tehnocraţie permit bănuiala că principiul de construcţie continuă să fie subjugat estetic lumii administrate. Dar el poate avea ca rezultat o formă estetică încă necunoscută, a cărei organizare raţională ar anunţa suprimarea tuturor categoriilor administraţiei, ca şi a reflexelor lor în artă.

Inaintea emancipării subiectului, arta era în mod incontestabil mai direct legată de social decît urma să fie ulterior. Autonomia ei, emanciparea faţă de societate, era funcţia conştiinţei burgheze a libertăţii care, la rîndul ei, era strîns legată de structura socială. înainte ca această conştiinţă să se fi constituit, arta era de fapt în sine în contradicţie cu dominaţia socială şi cu prelungirea acesteia în moravuri, dar nu şi pentru sine. începînd cu condamnarea ei în *Republica* lui Platon au existat periodic conflicte, dar nimeni n-ar fi conceput ideea unei arte fundamental în opoziţie cu societatea, iar controalele sociale au avut un impact mult mai direct decît în epoca burgheză, mergînd pînă la statele totalitare. Pe de altă parte, burghezia a integrat arta în chip mai complet decît a făcut-o orice altă societate anterioară. Presiunea nominalismului ascendent exhiba din ce în ce mai mult caracterul social latent al artei; el este, de exemplu, incomparabil mai clar în roman decît în epopeea cavalerească intens stilizată şi distanţată de realitate. Afluxul de experienţe, care încetează să mai fie reformulat prin genuri *apriori,* şi necesitatea de a constitui forma plecînd de la aceste experienţe - adică de jos în sus - sînt deja „realiste" în conformitate cu stadiul pur estetic, chiar înaintea oricărui conţinut. Fără să mai fie dinainte sublimat de principiul stilizării, raportul conţinutului cu societatea din care a izvorît devine, înainte de toate, mai pregnant - şi aceasta nu numai în literatură. Genurile numite inferioare s-au ţinut şi ele departe de societate atunci cînd, precum în comedia atică, luau ca subiect raporturile civile şi evenimentele vieţii cotidiene. Fuga într-un soi de *no man's land* nu este doar o simplă fantezie de-a lui Aristofan, ci un moment esenţial al formei comediei. Dacă printr-unul din aspectele sale arta este mereu un *fait social,* şi anume ca produs al muncii sociale spirituale, atunci ea devine unul prin definiţie o dată cu îmburghezirea sa. Ea îşi ia drept obiect raportul de artefact din societatea empirică; la

începutul acestei evoluții se situează *Don Quijote.* Dar arta nu este socială nici din cauza modului ei de producție, în care se concentrează dialectica forțelor productive şi a raporturilor de producție, nici prin originea socială a conținutului ei tematic. Ea devine astfel mai curînd prin poziția antagonistă pe care o adoptă față de societate; or, nu poate ocupa această poziție decît ca artă autonomă.

Dublul caracter al artei: *fait social* şi autonomie

Cristalizîndu-se ca un lucru specific în sine, în loc să stea la cheremul normelor sociale existente şi să se califice ca „socialmente utilă", arta critică societatea prin simplul fapt că există, ceea ce dezaprobă puritanii, de orice obediență ar fi ei. Nu există nimic pur, nimic complet structurat conform propriei legi imanente, care să nu critice implicit sau să denunțe degradarea provocată de o situație care evoluează înspre societatea schimbului total: în aceasta, nimic nu mai există decît pentru-Altul. Aspectul asocial al artei este negarea determinată a societății determinate. Este adevărat că arta autonomă, prin refuzul său față de societate, care echivalează cu legea sa formală, se prezintă şi ca un vehicol ideologic. In distanța ei, de fapt ea lasă intactă societatea de care are oroare. Or, acest fapt e mai mult decît ideologie: este societatea, nu doar negativitatea, pe care o condamnă legea formală estetică, dar chiar şi sub forma ei cea mai problematică ea reprezintă viața umană care se produce şi reproduce. Arta nu mai poate să se dispenseze de acest moment, cum nu poate să se dispenseze nici de cel al criticii, atît timp cît procesul social nu se manifestă ca proces al auto-distrugerii; şi nu stă în puterea artei - dacă e lipsită de judecată - să tranşeze între cele două. Forța productivă pură, ca şi forța productivă estetică, o dată eliberată de dictatul hete-ronom, este imaginea obiectivă contrară forței înlănțuite, dar şi paradigma funestei activități pentru sine. Arta nu se menține în viață decît prin forța sa de rezistență socială; dacă nu se reifică, atunci devine marfă. Participarea ei la societate nu rezidă în comunicarea cu aceasta, ci în ceva mult mai mijlocit, într-o rezistență în care evoluția socială se reproduce în virtutea dezvoltării intraestetice fără ca aceasta să fie imitația celei dintîi. Modernismul radical menține imanența artei cu riscul propriei suprimări, astfel încît societatea nu mai este admisă în ea decît vag, asemănător viselor cu care au fost comparate, dintotdeauna, operele de artă. Nici un element social în artă nu este atît de nemijlocit, chiar dacă arta însăşi şi-ar lua acest lucru drept scop. Nu demult, Brecht, persoană angajată politic, a trebuit să se îndepărteze de realitatea socială pe care o vizau piesele sale, pentru a putea da atitudinii sale o expresie artistică. A avut nevoie de talentul unui iezuit pentru a camufla scrierile sale în Realism socialist, şi a făcut-o atît de bine, încît a scăpat de Inchiziție. Muzica poate comunica experiența oricărei alte arte. Ca şi în muzică, unde societatea, mişcările şi contradicțiile ei nu apar decît vag şi se exprimă prin ea, fiind totuşi văduvite de identificare, societatea are aceeaşi condiție în orice artă. Atunci cînd arta pare a copia societatea, ea devine de fapt un Ca-şi-cum. China lui Brecht este, din motive contrare, nu mai puțin stilizată decît Messina lui Schiller. Toate judecățile morale despre personajele romanului sau teatrului au fost vane, chiar dacă se opuneau pe bună dreptate arhetipurilor; discuțiile pe marginea problemei de a şti dacă eroul pozitiv poate avea trăsături negative rămîn neavenite şi neprofitabile. Forma acționează ca un magnet care organizează elementele realității empirice astfel încît să devină străine contextului existenței lor exțraestetice, şi doar aşa îşi pot ele stăpîni esența extraestetică. Invers, în practica industriei culturale, respectul servil pentru detaliile empirice, aparența fără cusur a fidelității fotografice nu fac, exploatînd aceste elemente, decît să se asocieze cu mult succes manipulării ideologice. Este socială în artă mişcarea sa imanentă împotriva societății, şi nu luarea ei de poziție manifestă. Gestul ei istoric respinge realitatea empirică, din care operele de artă, ca obiecte, fac totuşi parte. Chiar dacă operele anunță o funcție socială, în ele se găseşte de fapt o lipsă a acestei funcții. Prin diferența care le separă de realitatea trecută sub puterea magiei, ele reprezintă în mod negativ o stare în care ceea ce este îşi ia locul just şi

care i se cuvine. Magia lor este ruperea vrăjii. Esența lor socială necesită o dublă reflecție despre ființarea lor pentru sine şi despre relația lor cu societatea. Caracterul lor ambiguu este manifest în toate aparițiile lor; ele se schimbă şi se contrazic pe sine. Criticile socialmente progresiste au avut dreptate să-i reproşeze programului artei pentru artă - legat adesea de o reacțiune politică -, fetişismul pentru noțiunea de artă pură, care şi-ar fi suficientă sieşi. In acest punct operele de artă, produse ale muncii sociale, supuse legii lor formale sau generînd ele însele o lege, se închid pînă la a deveni ele însele. în această măsură, orice operă de artă ar putea intra sub incidența verdictului de falsă conştiință şi să fie pusă pe seama ideologiei. Operele sînt din punct de vedere formal, independent de ceea ce spun, ideologice prin aceea că impun *a priori* un element spiritual ca pe ceva independent de condițiile producției sale materiale şi superior speci-

ficat, mascînd astfel minciuna de secole privind diferența dintre munca materială şi cea intelectuală. Ce a fost ridicat în slăvi prin această minciună este depreciat prin artă. Iată de ce operele, avînd un conținut de adevăr, nu se epuizează în conceptul de artă; teoreticienii lui *l'art pour l'art,* precum un Valery, au atras atenția asupra acestui fenomen. Dar operele de artă nu sînt descalificate prin fetişismul lor, tot aşa cum se întîmplă cu orice vinovăție; căci nimic în lumea socialmente mijlocită în mod universal nu se situează în afara contextului culpabilității. Cu toate acestea, conținutul de adevăr al operelor de artă, care le este şi adevăr social, are drept condiție caracterul lor fetişist. Principiul Fiindului pentru-Altul, aparent con-trarul fetişismului, este regula schimbului în care se deghizează dominația. Doar ceea ce refuză să se încline în fața acestui principiu poate garanta absența dominației. Doar inutilul poate asigura căderea valorii utilitare. Operele reprezintă obiectele care încetează să mai fie pervertite prin schimb, ceea ce nu mai este năpăstuit prin profit şi prin falsele nevoi ale umanității degradate. în ambianța aparenței totale, aparența operelor este o mască a adevărului. Desconsiderarea pe care o manifesta Marx față de salariul mizerabil pe care 1-a primit Milton pentru *Paradisul pierdut,* lucrare care nu se revelă a fi realmente utilă pe piață[87], este, ca denunț, apărarea cea mai fermă a artei împotriva funcționalizării sale burgheze, care se perpetuează în condamnarea sa socială non-dialectică. O societate liberă s-ar situa dincolo de irațio-nalitatea falselor sale taxe şi dincolo de raționalitatea scop-mijloc a utilității. Acest lucru este încifrat în artă şi reprezintă detonatorul ei social. Dacă fetişurile cu caracter magic sînt una din rădăcinile istorice ale artei, atunci rămîne în componența operelor de artă un element fetişist care se distinge de fetişismul mărfii. Operele nu se pot debarasa de acest element, şi nici nu-1 pot nega. Chiar din punct de vedere social, momentul emfatic al aparenței din operele de artă este, ca un corectiv, organonul adevărului. Operele de artă care, ca şi cum ar fi absolutul ce nu pot fi, nu insistă într-un mod fetişist pe coerența lor, sînt de la bun început lipsite de valoare. Dar

87 *Cf.* Karl Marx, „Theorien viber den Mehrwert", în: Karl Marx şi Friedrich Engles, *Werke,* Berlin 1965, voi. 26, Partea 1., p. 377.

supraviețuirea artei devine precară de îndată ce devine conştientă de fetişismul ei şi - cum s-a întîmplat pe la mijlocul secolului al XlX-lea - se cramponează de el. Arta nu poate denunța o orbire fără de care n-ar mai exista. Aşa încît cade în aporie. Tot ceea ce merge puțin mai departe de aporie nu este altceva decît penetrarea iraționalității în raționalitate. Operele de artă care încearcă să se debaraseze de fetişismul lor printr-un angajament politic în sine problematic se împotmolesc în falsa conştiință printr-o simplificare inevitabilă şi în van lăudată. In practica de termen scurt, la care se dedau orbeşte, cecitatea lor se prelungeşte. Obiectivarea artei, care, din exterior, dinspre societate, îi constituie fetişismul, este ea însăşi

socială ca produs al diviziunii muncii. Iată de ce, în esență, nu trebuie cercetat raportul artei cu societatea în sfera receptării. Acest raport este anterior receptării şi se situează în producție. Interesul descifrării sociale a artei trebuie să se orienteze către această producție, în loc de a se mulțumi cu anchete şi clasificări ale impactului, care, cel mai adesea din motive sociale, este străin operelor de artă şi conținutului lor social obiectiv. Dintot-deauna, reacțiile oamenilor la operele de artă au fost mijlocite pînă la extremă şi nu se referă nemijlocit la obiect. Astăzi, această mijlocire se produce în toată societatea. Căutarea efectului nu numai că nu abordează caracterul social al artei, dar n-are nici dreptul de a dicta normele acesteia, întrucît îl uzurpă prin spiritul pozitivist. Heteronomia care, printr-o interpretare normativă a fenomenelor receptării, ar fi astfel atribuită artei, ar întrece ca robie ideologică tot ceea ce poate fi ideologic inerent fetişizării. Arta şi societatea converg în conținut, nu în ceva exterior operei de artă, iar acest fapt priveşte şi istoria artei. Colectivizarea individului se face pe spezele forței sociale productive. In istoria artei, istoria reală reapare în virtutea vieții specifice a forțelor productive, ieşite din ea şi apoi izolate de ea. Pe aceste baze se sprijină arta cînd evocă efemerul. Ea îl conservă şi-1 face prezent, modificîndu-1: iată explicația socială a nucleului său temporal. Abținîndu-se de la practică, arta devine schema unei practici sociale: orice operă de artă autentică operează o revoluție în sine. Totuşi, în timp ce, în virtutea identității forțelor şi raporturilor, societatea pătrunde în artă pentru a dispărea tot aici, arta, în sens invers, chiar şi

cea mai avansată, are în sine tendința socializării şi integrării sale sociale. In contra a ceea ce vrea să propage un clişeu al progresismului facil, această integrare nu-i oferă, totuşi, nici o şansă de justiție bazată pe o confirmare retrospectivă. Cel mai adesea, receptarea edulcorează ceea ce reprezenta în artă negarea determinată a societății. Operele au de obicei un efect critic în epoca apariției lor; ulterior, ele se neutralizează, şi raporturile modificate nu sînt ultima cauză a acestui fenomen. Neutralizarea este prețul social al autonomiei estetice. Dar atunci cînd operele sînt îngropate în panteonul bunurilor culturale, ele sînt însele mutilate, ca şi conținutul lor de adevăr. In lumea administrată, neutralizarea este universală. Odinioară, Suprarealismul protesta împotriva fetişizării artei ca sferă aparte, dar, fiind şi el artă, a depăşit forma pură a protestului. Pictorii la care, ca la Masson, calitatea picturii nu era determinantă, au stabilit un fel de echilibru între scandal şi receptarea socială. în fine, Salvador Dali a devenit un pictor al societății la puterea a doua, un Laszlo sau un Van Dongen al unei generații care, cochetînd cu sentimentul vag al unei situații de criză permanentizate pentru decenii, se flata a fi sofisticată. Astfel a avut loc falsa supraviețuire a Supra-realismului. Curentele moderne în care conținuturile, erupînd sub formă de şoc, au dislocat legea formală, sînt predestinate să pactizeze cu lumea, care gustă conținutul material non-sub-limat, de îndată ce ghimpele a fost înlăturat. Este adevărat că, în epoca neutralizării totale, falsa conciliere îşi face loc şi în domeniul picturii radical abstracte: arta abstractă se pretează la decorația murală a noii bunăstări. Nu e sigur dacă astfel calitatea imanentă se diminuează; entuziasmul cu care reacționarii scot în evidență pericolul pledează împotriva acestuia. De fapt, ar fi idealist să nu localizăm raportul artei cu societatea decît în problemele structurii societății, ca fiind mijlocite social. Caracterul ambiguu al artei, de autonomie şi de fapt social, se manifestă mereu în dependențe şi conflicte strînse între cele două sfere. Frecvent, socialul şi economicul intervin direct în producția artistică; în zilele noastre, de exemplu, contractele pe termen lung între artişti şi negustorii de artă favorizează ceea ce, în jargon profesional, s-ar numi nota specifică şi, impudic, cota. Faptul că Expresionismul german s-a volatilizat atît de rapid în epocă poate avea rațiuni artistice în conflictul dintre ideea de operă pe care şi-o luase drept scop şi ideea specifică de strigăt absolut. Operele expresioniste nu sînt pe de-a întregul reuşite fără a trăda. Un alt efect a fost acela că acest gen de artă a îmbătrînit politic atunci cînd

elanul său revoluționar s-a stins şi cînd Uniunea Sovietică a început să prigonească arta radicală. Nu trebuie totuşi uitat că autori din mişcarea altădată prost înțeleasă erau constrînşi să trăiască şi — cum se spune în Statele Unite — *to go commercial;* acest fapt poate fi atestat la majoritatea scriitorilor expresionişti germani care au supraviețuit primului război mondial. Destinul expresioniştilor ne furnizează, din punct de vedere sociologic, exemplul de primat al conceptului burghez de profesie asupra nevoii pure de a se exprima care îi inspira, deşi naiv şi destul de neclar. în societatea burgheză, artiştii, ca orice producător intelectual, sînt constrînşi să continue de îndată ce-şi pun semnătura ca artişti. Unii expresionişti trecuți şi-au ales voluntar teme comerciale promițătoare. Lipsa de necesitate imanentă de a produce, atunci cînd constrîngerea economică o cere totuşi, se repercutează asupra produsului sub forma indiferenței obiective.
Printre mijlocirile artei şi societății, cea a subiectelor, faptul de a trata deschis sau în mod ceva mai ascuns despre obiectele sociale, este cea mai superficială şi cea mai falacioasă. Faptul că sculptura înfățişînd un miner ar exprima socialmente şi *a priori* mai mult decît sculptura fără eroi proletari nu mai poate fi predicat decît acolo unde arta - după uzul lingvistic al democrațiilor populare - este integrată realității cu scopuri „formative" de propagandă şi de eficacitate pură, subsumată scopurilor acestei realități, cel mai adesea pentru a creşte producția. Minerul idealizat de Meunier se insinuează prin realismul său în ideologia burgheză care s-a aranjat cu proletariatul încă vizibil pe-atunci, recunoscîndu-i umanitatea şi natura nobilă. Chiar Naturalismul frust merge adesea mînă-n mînă cu plăcerea reprimată sau, după expresia psihanalitică, anală, cu acel caracter burghez deformat. Naturalismul se delectează adesea cu mizeria şi depravarea pe care le stigmatizează. Precum autorii din tagma *Blut-und-Boden,* Zola a glorificat fecunditatea şi a folosit clişee antisemite. La nivelul subiectului, este imposibil de trasat o graniță între agresivitatea şi conformismul acuzației. Indicațiile de expresie plasate

în capul unui cor al mişcării *Agitprop,* ce trebuia să reproducă discursul şomerilor, prevedeau: a se cînta hidos, ceea ce putea atesta, în 1930, o anumită opinie politică, cu greu însă o conştiință progresistă. Dar nu a fost niciodată sigur faptul dacă atitudinea artistică care rage şi se dedă la grosolănii ar fi totuna cu denunțarea realității sau dacă ea s-ar identifica cu aceasta. Denunțarea n-ar fi cu adevărat posibilă decît acelui factor pe care-1 neglijează estetica socială care crede în subiect, adică structurii formale. Ceea ce este decisiv în operele de artă pe plan social revine părții de conținut care se exprimă în structurile lor formale. Kafka, la care capitalismul monopolist nu apare reprezentat decît de la depărtare, codifică mai fidel şi mai puternic în rebutul lumii administrate ceea ce li se întîm-plă oamenilor plasați sub dominația totală a societății. Nici un roman ce tratează despre corupția trusturilor industriale nu reuşeşte aşa ceva. La Kafka, faptul că forma este locul de depozitare a conținutului social trebuie să fie concretizat în limbaj. S-a insistat adesea pe aspectul kleistian al obiectivitătii acestuia, iar cititorii care s-au ridicat la nivelul lui Kafka şi-au dat seama de contradicția existentă între acest limbaj şi evenimentele care, din cauza caracterului lor imaginar, se îndepărtează de o reprezentare atît de sobră. Dar acest contrast nu devine productiv doar prin faptul că, printr-o descriere aproape realistă, el plasează imposibilul într-o proximitate amenințătoare. Pentru un cititor angajat, critica prea artistică a trăsăturilor realiste ale formei kafkiene are şi un aspect social. Prin numeroase trăsături de această factură, Kafka devine tolerabil pentru un ideal de ordine - de viață simplă şi activitate modestă la locul unde a fost plasat individul -, ideal ce poate servi în sine drept acoperire pentru represiunea socială. Cutuma lingvistică a Fiindului-aşa-şi-nu-altfel este mijlocul grație căruia blestemul social devine apariție. Precaut, Kafka se fereşte să-1 numească, ca şi cum ar putea desface blestemul, a cărui prezență ineluctabilă defineşte spațiul operei kafkiene şi care, fiind *a priori* dat, nu poate deveni tematic. Limba sa

este organonul acelei configurații a pozitivismului şi mitului care, socialmente, nu devine clară decît abia astăzi. Conştiința reificată care presupune şi confirmă ineluctabilul şi imutabilitatea Fiindului este, ca moştenire a blestemului antic, forma modernă a mitului Invariabilului. Stilul epic al lui Kafka este, în arhaismul său, mimesis-ul reificării. în timp ce opera kafkiană trebuie să-şi refuze transcenderea mitului, ea face cognoscibilă prin sine contextul de orbire al societății prin acel Cum, prin limbaj. Pentru narațiunea lui, absurditatea este tot aşa de la sine înțeleasă cum a devenit ea pentru societate. Socialmente mute sînt produsele care-şi realizează acel Trebuie, restituind *tel quel*, de la sine, elementul social pe care îl tratează şi făcîndu-şi o glorie din a reflecta această schimbare de subiect cu o natură secundă. Subiectul artistic în sine este social, nu privat. El nu devine în nici un caz social prin colectivizarea forțată ori prin alegerea subiectului. în epoca unui colectivism represiv, arta are forța de a rezista majorității compacte, devenite criteriu al lucrului şi adevăr social, în cel care produce, necunoscut şi solitar, fără să fie, de altminteri, excluse formele de producție colective, cum ar fi atelierele de compoziție proiectate de Schonberg. Comportîndu-se în raport cu nemijlocirea ce îi este proprie de asemenea mereu negativ în producția sa, artistul se supune, fără să ştie, unui ceva socialmente universal: în orice corecție reuşită apare subiectul global care nu este încă reuşit. Categoriile unei obiectivități artistice se situează, prin emanciparea socială, acolo unde lucrul se eliberează de convenție şi de controalele sociale prin efectul propriului său elan. Operele nu au dreptul să se limiteze la un concept de universalitate vag şi abstract, aşa cum o făcea Clasicismul. Ele au drept condiție sciziunea şi, prin aceasta, stadiul concret şi istoric a ceea ce le este eterogen. Adevărul lor social ține de faptul că ele se deschid acestui conținut. Acesta devine conținutul pe care ele şi-1 constituie; tot astfel, legea lor formală nu şterge sciziunea, ci, pretinzînd ca aceasta să fie structurată, face din ea propriul său obiect. Oricît de profundă şi obscură ar fi partea de ştiință din desfăşurarea forțelor productive estetice, oricît de profundă ar fi penetrarea societății în artă tocmai grație metodelor moştenite de la ştiință, pentru toate aceste motive, producția artistică, fie ea şi producția unui constructivism integral, tot nu devine mai ştiințifică. Toate descoperirile ştiințifice îşi pierd, în artă, caracterul lor de literalitate: s-ar putea remarca acest lucru în modificarea legilor perspectivei în pictură, ori a raporturilor naturale ale armonicelor superioare. Cînd arta, intimidată de tehnică, se forțează să-i păstreze un loc cît de mic

Relația cu ştiința; arta în calitate de comportament

anunțîndu-şi propria convertire în ştiință, ea nu apreciază exact valoarea pe care o au ştiințele în interiorul realității empirice. Pe de altă parte, nu se poate nicicum provoca situația în care principiul estetic să acționeze ca sacrosanct împotriva ştiințelor, oricît de mult şi-ar dori iraționalismul acest lucru. Arta nu este un complement cultural facultativ al ştiinței, ci este legată în mod critic de ea. Ceea ce se poate reproşa, de exemplu, ştiințelor umane actuale ca fiind insuficiența lor imanentă este lipsa lor de spirit, în acelaşi timp şi o lipsă de simț estetic. Nu fără motiv ştiința se irită cînd vede agitîndu-se în orizontul ei ceea ce ea atribuie în mod normal artei, pentru a rămîne astfel liniştită în domeniul ei de activitate; faptul că cineva ştie să scrie îl face suspect din punct de vedere ştiințific. Grosolănia gîndirii este incapacitatea de a opera diferențieri în interiorul lucrului, iar diferențierea este atît o categorie estetică, cît şi una a cunoaşterii. Nu trebuie confundate ştiința şi arta, dar categoriile care sînt relevante atît pentru una, cît şi pentru cealaltă nu sînt cu totul diferite. Invers, conştiința conformistă, incapabilă să distingă între cele două, nu vrea să recunoască faptul că forțele identice acționează în sfere non-identice. Acelaşi lucru se aplică şi moralei. Brutalitatea împotriva obiectelor este potențial o brutalitate împotriva oamenilor. Brutul, nucleu subiectiv al răului, este *apriori* negat de către artă, la care idealul de structurare completă este ireductibil. Acest fapt - şi nu promulgarea tezelor morale ori obținerea unui efect moral - constituie participarea artei la morală şi o asociază pe cea dintîi unei societăți umane

mai demne.
Luptele sociale şi raporturile de clasă se imprimă în structura operelor de artă; pozițiile politice adoptate de opere de la sine sînt, în schimb, epifenomene, cel mai adesea manifestate pe spezele elaborării complete a operelor de artă care, în cele din urmă, îşi trădează astfel conținutul social de adevăr. Cu opiniile politice nu faci mare lucru. S-ar putea discuta în ce măsură tragedia atică, inclusiv cea a lui Euripide, a fost părtinitoare în violentele conflicte sociale ale epocii; dar orientarea formei tragice față de subiectele mitice, disoluția însemnătății destinului şi naşterea subiectivității atestă atît emanciparea socială față de raporturile familiale feudale, cît şi antagonismul dintre dominația strîns legată de destin şi umanitatea care se trezeşte acum pentru a-şi atinge maturitatea, antagonism manifestat în coliziunea dintre legea mitică şi subiectivitate. Faptul că tendința istorico-filozofică, la fel ca şi antagonismul, a devenit un a *priori* formal, în loc să fie tratată ca simplu subiect, livrează substanțialitatea ei socială tragediei; societatea apare aici într-un mod cu atît mai autentic, cu cît este mai puțin căutată. Spiritul de partid, care nu este o virtute a operelor de artă mai puțin decît una a oamenilor, trăieşte în profunzimea în care antinomiile sociale devin o dialectică a formelor: aducîndu-le pe acelea la limbaj prin sinteza operei, artiştii îşi asumă responsabilitatea socială. Pînă şi Lukâcs a fost constrîns să facă astfel de considerații spre finele vieții sale. Structurarea care articulează contradicțiile mute şi implicite are, prin aceasta, trăsăturile unei practici care nu se mulțumeşte să fugă din fața practicii reale; ea este suficientă conceptului de artă în sine înpeles ca un comportament. Ea este o formă de practică şi nu trebuie să se scuze pentru că nu acționează direct; chiar dacă ar vrea să o facă, ar fi incapabilă, deoarece efectul politic - chiar al practicii considerate angajată — este foarte nesigur. Punctele de vedere sociale ale artiştilor pot avea funcțiile lor în măsura în care erup în conştiințele conformiste, dar ele regresează în realizarea operelor. Faptul că Mozart a exprimat, la moartea lui Voltaire, opinii detestabile față de acesta, nu are nici o legătură cu conținutul de adevăr al operei sale. în epoca apariției lor, nu se poate face abstracție de ceea ce vor să spună operele de artă; cel ce-1 apreciază pe Brecht pe baza meritelor sale artistice este la fel de departe de adevăr ca şi cel care-i judecă importanța în funcție de tezele afirmate. Imanența societății în operă este raportul social esențial artei, nu imanența artei în societate. Conținutul social al artei nu este stabilit din exteriorul acelui *principium individuationis* specific artei, ci este inerent indi-viduării, ea însăşi element social, fapt pentru care esența socială a artei este mascată însăşi artei şi nu poate fi sesizată decît prin interpretare.
Cu toate acestea, chiar şi în operele profund impregnate de ideologie se poate afirma conținutul de adevăr. Ca aparență socialmente necesară, ideologia este într-o astfel de necesitate mereu şi forma caricaturală a adevărului. Faptul că estetica reflectă critica socială a elementului ideologic din operele de

Ideologie şi adevăr

artă, în loc s-o repete, constituie un prag al conştiinței sale sociale evidențiat în fața lipsei sensibilității artistice. Stifter oferă modelul conținutului de adevăr al unei opere complet ide-ologice în intențiile sale. Nu numai subiectele alese într-un spirit restaurator şi conservator alături de acea *fabula docet* sînt ideologice, ci şi atitudinea formală obiectivistă, care suge-rează o realitate empirică, micrologic tandră, o viață profund autentică şi plină de sens, care se pretează la narațiune. De aceea, Stifter a devenit idolul unei burghezii care se dorea nobilă în nostalgia sa pentru trecut. Păturile sociale care i-au conferit popularitatea sa cvasi-ezoterică dispar. Cu aceasta nu s-a spus totuşi ultimul cuvînt despre el, concilierea şi dispoziția spre conciliere, cel puțin în faza tîrzie a vieții sale, sînt exagerate. Obiectivitatea încremeneşte într-o mască, viața evocată devine un ritual care îndepărtează. Prin excentricitatea normalului transpare suferința ascunsă şi renegată a subiectului alienat precum şi caracterul de non-conciliere a situației. Palidă şi ştearsă este lumina ce se răspîndeşte peste proza sa de

maturitate, ca şi cînd ar fi alergică la fericirea culorii; ea este redusă, într-un fel, la grafică, prin excluderea elementului perturbator şi al grosolăniei ce caracterizează o realitate socială la fel de incompatibilă cu convingerile morale ale autorului, ca şi cu *apriori-u* epic pe care s-a străduit din răsputeri să-1 preia de la Goethe. Ceea ce se produce împotriva voinței acestei proze prin discrepanța formei sale şi a societății deja capitaliste lărgeşte expresia ei. Supratensiunea ideologică conferă operei în mod indirect conținutul său de adevăr non-ideologic, superioritatea sa asupra întregii literaturi consolatoare, neobosită în crearea unui adăpost peisagistic, dîndu-i acea calitate autentică admirată de Nietzsche. De altfel, prin exemplul său, Nietzsche demonstrează cît de puțin se aseamănă intenția poetică, chiar pînă şi sensul direct întruchipat sau reprezentat al unei opere de artă, cu conținutul său obiectiv; în mod veritabil, conținutul este la el negația sensului, dar el nu ar fi aceasta, dacă sensul nu ar fi presupus de opera de artă, ca apoi să fie suprimat de complexitatea acesteia. Afirmația devine cifrul disperării, iar negativitatea pură a conținutului posedă, ca şi la Stifter, o fărîmă de afirmație. Strălucirea pe care o emană astăzi operele de artă care tabuizează orice afirmație este apariția inefabilului afirmativ, ivirea unui Nefiind, ca şi cînd ar fi. Pretenția sa de a fi se stinge în aparența estetică, dar Nefiindul este promis prin aceea că apare. Constelația Fiindului şi Nefiindului este figura utopică a artei. Fiind împinsă către negativitatea absolută, ea nu este un negativ absolut tocmai datorită acelei negativități. Esența antinomică a restului afirmativ nu se împărtăşeşte operelor de artă abia prin poziția lor față de Fiind în ipostaza societății, ci în chip imanent, împrăştiind o lumină crepusculară asupra lor. Nici o frumusețe nu mai poate evita astăzi întrebarea dacă ea este realmente frumoasă şi nu cumva este realizată, în mod fraudulos, printr-o afirmație fără mediere. Aversiunea față de arta decorativă este indirect conştiința rea a artei în general, care se lasă impresionată de răsunetul fiecărui acord, de prezența oricărei culori. Critica socială a artei nu are nevoie s-o cerceteze pe aceasta mai întîi din exterior: ea este produsă de formațiunile estetice interne. Sensibilitatea crescută a simțului estetic se apropie asimptotic de intoleranța socialmente motivată față de artă. - Ideologia şi adevărul artei nu sînt riguros separabile. Arta n-o posedă pe una fără cealaltă, iar această reciprocitate atrage la rîndul său abuzul ideologic, la fel cum încurajează expedierea sumară în stilul orei zero. Doar un pas separă utopia ființării identice cu sine a operelor de artă de duhoarea trandafirilor divini, pe care arta, asemenea femeilor din tirada lui Schiller, le presară în viața de aici. Cu cît este mai mare neruşinarea cu care societatea trece la acea totalitate în care conferă, ca dealtfel tuturor, şi artei locul său, cu atît mai mult arta se polarizează în ideologie şi protest; iar această polarizare nu are avantaje pentru ea. Protestul absolut o limitează, afectîndu-i propria *raison d'etre,* ideologia o reduce la o copie sărăcăcioasă şi autoritară a realității.

In cultura resuscitată după catastrofă, arta capătă un aspect ideologic prin simpla sa existență înaintea oricărui conținut. Disproporția sa față de oroarea petrecută şi amenințătoare o condamnă la cinism; ea distrage atenția şi acolo unde se confruntă cu oroarea. Obiectivarea ei implică răceală față de realitate. Această situație o degradează în complicele barbariei, căreia arta îi cade nu mai puțin pradă, cînd abandonează obiectivarea şi participă în mod direct, fie chiar şi printr-un angajament polemic. Orice operă de artă de astăzi, şi cea radicală, are un aspect conservator; existența sa

„Vină"; despre receptarea artei avansate

contribuie la consolidarea sferelor spiritului şi culturii ale căror neputință reală şi complicitate cu principiul catastrofei ies clar la iveală. Dar acest element conservator, care, opus tendinței de integrare socială, este mai puternic în operele de avangardă decît în cele moderate, nu merită să piară pur şi simplu. Numai în măsura în care spiritul în forma sa cea mai avansată supraviețuieşte şi continuă să se manifeste, este posibilă rezistența față de întreaga putere a

totalităţii sociale. O omenire căreia spiritul avansat nu i-ar transmite ceea ce ea e pe cale să lichideze, ar cădea în acea barbarie pe care trebuie să o împiedice o organizare raţională a societăţii. Fiind ea însăşi tolerată în lumea administrată, arta reprezintă ceea ce nu se poate organiza şi ceea ce organizarea totală oprimă. Noii tirani greci au ştiut de ce interzic piesele lui Beckett, în care politica nu este totuşi niciodată evocată. Asocialitatea devine legitimarea socială a artei. în numele concilierii, operele autentice trebuie să suprime orice urmă de conciliere. Cu toate acestea, unitatea, căreia nu-i scapă nici disociativul, nu ar putea exista fără vechea conciliere. Operele de artă sînt *apriori* socialmente culpabile, iar orice operă, care îşi merită numele, caută a-şi ispăşi vina. Posibilitatea lor de a supravieţui constă în aceea că efortul lor de sinteză exprimă şi caracterul non-conciliabil. Fără sinteză, în care opera de artă este confruntată ca autonomă cu realitatea, nu ar exista nimic altceva decît blestemul acelei realităţi; principiul separării spiritului, care difuzează acel blestem în jurul său, este de asemenea principiul care îl străpunge, determinîndu-l.

Faptul că tendinţa nominalistă a artei, pînă la extrema suprimare a categoriilor ordonatoare prestabilite, este socialmente implicată, este evident la adversarii artei noi, pînă la Emil Staiger. Simpatia lor pentru ceea ce în limbajul lor înseamnă model dominant traduce nemijlocit simpatia pentru represiune socială, mai ales sexuală. Legătura dintre atitudinea socială reacţionară si ura pentru arta modernă -convingătoare pentru analiza caracterului dependent de autoritate — este atestată de propaganda fascistă veche şi nouă, fiind confirmată şi de cercetarea socială empirică. Furia împotriva pretinsei distrugeri a bunurilor culturale sacrosante, de care, tocmai de aceea, nu se mai interesează nimeni, ascunde dorinţele reale de distrugere ale celor indignaţi. Pentru conştiinţa dominantă, dorinţa unei lumi diferite este o atitudine întotdeauna haotică, pentru că se îndepărtează de realitatea pietrificată. în mod regulat, cel mai mare scandal împotriva anarhiei noii arte - care de obicei nu este atît de anarhică - îl fac cei care, victime ale erorilor grosiere la nivelul cel mai elementar de informaţie, se lasă purtaţi de ignoranţa a ceea ce ei urăsc; nu sînt nişte buni interlocutori nici atunci cînd, dintru început, sînt decişi să respingă ceea ce nici măcar nu vor mai întîi să afle. Incontestabil, diviziunea muncii este şi ea responsabilă de toate acestea. Neiniţiatul înţelege muzica sau pictura nouă de un grad ridicat de complexitate la fel de puţin ca şi nespecialistul care nu cunoaşte ultimele dezvoltări din fizica atomică. Dar în timp ce, prin convingerea că, în principiu, acea raţionalitate ştiinţifică poate fi înţeleasă de oricine şi conduce la cele mai noi teorii ale fizicii, se acceptă non-inteligibilitatea ei, în arta modernă aceasta este stigmatizată, fiind tratată ca arbitrariu schizoid, deşi elementul estetic incomprehensibil poate fi nu mai puţin expediat ca element ezoteric ştiinţific al experienţei. Dacă arta mai poate realiza universalitatea sa umană, atunci o poate face numai printr-o diviziune consecventă a muncii; restul este falsă conştiinţă. Operele de calitate, formate în totalitate, sînt din punct de vedere obiectiv mai puţin haotice decît altele nenumărate, cu o faţadă ordonată, sărăcăcios aplicată, în spatele căreia structura lor proprie este supusă dezagregării. Acest lucru îi deranjează pe puţini. Caracterul burghez tinde în mod profund să prefere răul unei mai bune examinări; o componentă de bază a ideologiei este aceea că nu i se dă total crezare si că progresează de la dispreţul de sine la autodistrugere. Conştiinţa semidoctă insistă pe acel „îmi place", zîmbind cinic şi confuz la faptul că rebutul cultural este fabricat înadins pentru a-1 înşela pe con-sumator: arta trebuie să fie un hobby agreabil şi facultativ; ei acceptă înşelăciunea pentru că bănuiesc în secret că principiul realismului lor sănătos este înşelătoria schimbului. în această conştiinţă, care este în acelaşi timp falsă şi antiartis-tică, se dezvoltă momentul fictiv al artei, caracterul său de aparenţă în societatea burgheză: *mundus vuit decipi*, aşa sună imperativul ei categoric pentru consumatorul artei. Aici se regăseşte de asemenea toată experienţa artistică pretins naivă, mascată de corupţie; în această măsură, ea nu este

naivă. în mod obiectiv, conştiinţa predominantă adoptă această atitudine de obstinaţie pentru că indivizii socializaţi sînt obligaţi să eşueze în faţa conceptului de maturitate, de asemenea, în faţa celui de maturitate estetică, ce este postulat de ordinea pe care ei o pretind ca fiind a lor şi pe care vor s-o menţină cu orice preţ. Conceptul critic de societate, inerent operelor de artă autentice, fără ca ele să facă ceva în acest sens, este incompatibil cu imaginea pe care societatea şi-o dă sieşi pentru a continua aşa cum este ea; conştiinţa dominantă nu se poate elibera de ideologia sa fără a dăuna autoconservării sociale. Aceasta conferă controverselor estetice, aparent izolate, importanţa lor socială.
Faptul că societatea „apare" în operele de artă cu adevărul său polemic cît şi cu ideologia sa conduce la o mistificare istori-co-filozofică. Credinţa într-o armonie prestabilită între societate şi operele de artă, iniţiată de spiritul lumii, ar cădea mult prea uşor într-o simplă speculaţie. Dar teoria nu trebuie să capituleze în faţa raportului dintre artă şi societate. Procesul care se realizează în operele de artă, imobilizat în ele, trebuie gîn-dit în acelaşi sens cu procesul social, în care ele sînt integrate; după formula lui Leibniz, ele îl reprezintă de o manieră monadică. Configuraţia elementelor operei de artă care formează totalitatea sa ascultă în mod imanent de legi înrudite cu cele apărute în cadrul societăţii, exterioare operei de artă. Forţele sociale de producţie, precum şi relaţiile de producţie revin în operele de artă ca forme pure eliberate de facti-citatea lor, pentru că travaliul artistic este unul social; la fel sînt în mod permanent şi produsele sale. în operele de artă, forţele productive nu sînt în sine diferite de cele sociale, ci doar prin distanţarea lor constitutivă faţă de societatea reală. Cu greu s-ar putea face sau produce ceva în operele de artă care să nu-şi aibă modelul, fie el şi latent, în producţia socială. Forţa de obligativitate a operelor de artă, dincolo de sfera lor de imanenţă, emană din această afinitate. în cazul în care operele de artă sînt într-adevăr o marfă absolută în calitate de produs social care s-a despuiat de orice aparenţă a fiinţării pentru societate, aparenţă la care mărfurile ţin cu obstinaţie, relaţia de producţie determinantă, forma mărfii, este inclusă în operele de artă tot aşa precum forţa socială de producţie şi antagonismul dintre ambele. Marfa absolută ar fi absolvită de ideologia ce penetrează forma mărfii şi pretinde a fi un pentru-Altul, în vreme ce, ironic vorbind, este un biet pentru-Sine al celor ce decid. în realitate, această schimbare subită a ideologiei în adevăr este desigur o schimbare a conţinutului estetic şi nu în mod direct una care priveşte poziţia artei faţă de societate. Marfa absolută a rămas de asemenea vandabilă, devenind un „monopol natural". Faptul că operele de artă sînt negociate pe piaţă, la fel cum erau altădată ulcioarele şi statuetele, nu reprezintă un abuz, ci simpla consecinţă care decurge din participarea lor la relaţiiile de producţie. O artă pe deplin ne-ideologică este fără îndoială imposibilă. Ea nu devine astfel prin simpla sa antiteză faţă de realitatea empirică. Sartre[88] a arătat în mod corect că principiul *l'art pour l'art* care predomină în Franţa începînd cu Baudelaire, după cum, în Germania, idealul estetic predomină asemenea unei con-strîngeri morale, a fost receptat de burghezie de o manieră docilă ca mijloc de neutralizare, aşa cum adesea, în Germania, arta a fost integrată în calitate de aliat costumat al controlului şi ordinei sociale. Ceea ce este ideologie în principiul *l'art pour l'art* nu-şi are locul în antiteza energică a artei faţă de realitatea empirică, ci în caracterul abstract şi facil al acelei antiteze. Deşi ideea frumuseţii pe care principiul *l'art pour l'art* o afirmă, nu trebuie să fie, de fapt - cel puţin în epoca post-baudelairiană - formal-clasicistă, ea elimină de fapt orice conţinut care, situat deja dincoace de legea formei şi de o manieră de-a dreptul antiartistică, nu se supune unui canon dogmatic al Frumosului: în acest spirit se indignă George într-o scrisoare către Hofmannsthal, pentru că acesta, într-o observaţie privind moartea lui Tiţian, îl lasă pe pictor să moară de ciumă[89]. Conceptul de frumuseţe preconizat de *l'art pour l'art* devine în acelaşi timp vid şi prizonier al subiectului tratat, o organizare de tip *Jugendstil,* trădată în formulele lui Ibsen de genul frunziş de viţă de vie în păr sau a muri

în plină frumuseţe. Frumuseţea, neputincioasă a se defini pe sine, aflîndu-şi definiţia doar prin intermediul Altului ei, o rădăcină aeriană,

88 Jean-Paul Sartre, *Was ist Literaturi Ein Essay,* trad. de H. G. Brenner, Hamburg 1958, p. 20.
89 Cf. *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal,* ed. R. Boehringer, ediţia a 2-a, Munchen şi Dusseldorf 1953, p. 42.

întrucîtva, se implică în destinul ornamentului inventat. Această idee a Frumosului este limitată pentru că se opune într-o antiteză nemijlocită societăţii respinse şi calificate drept urîtă, în loc să extragă şi să probeze antiteza sa pornind de la conţinut, aşa cum au făcut-o Baudelaire şi Rimbaud -Baudelaire plecînd de la imagistica Parisului: numai aşa distanţa ar deveni intervenţia negaţiei determinate. Tocmai autarhia frumuseţii neoromantice şi simboliste, sensibilitatea sa exagerată faţă de acele momente sociale, în care - şi doar în ele - forma devine formă, a făcut ca ea să devină rapid consumabilă. Ea înşală în privinţa lumii mărfurilor prin aceea că o pune între paranteze: aceasta o califică drept marfă. Forma lor latentă de marfă a condamnat intraestetic operele aparţinînd acelei *l'art pour l'art* la kitsch-ul de care se rîde astăzi. în arta lui Rimbaud s-ar putea arăta cum stau alături antiteza incisivă faţă de societate şi complezenţa, extazul rilkean produs de parfumul vechiului cufăr şi cîntecele de cabaret; a triumfat în cele din urmă dipoziţia conciliantă şi a fost imposibilă salvarea principiul *l'art pour l'art.* De aceea, şi din punct de vedere social, situaţia artei este astăzi aporetică. Dacă renunţă la autonomia sa, ea se livrează mecanismului societăţii existente, dacă rămîne strict pentru-Sine, se lasă integrată ca domeniu inofensiv printre altele. în aporie transpare totalitatea societăţii care înghite orice s-ar întîmpla. Faptul că operele refuză comunicarea este o condiţie necesară, dar nicidecum suficientă, a esenţei lor non-ideologice. Criteriul central este forţa expresiei, a cărei tensiune permite operelor de artă să vorbească prin gesturi fără cuvinte. în expresie, ele se descoperă pe sine ca cicatrice a societăţii, expresia este fermentul social al formei lor autonome. Martor principal în acest sens este tabloul lui Picasso, *Guernica,* tablou care, prin incompatibilitatea riguroasă cu Realismul prescris, capătă tocmai prin construcţia inumană acea expresie care îi conferă caracterul de protest social, dincolo de orice neînţelegere contemplativă. Zonele socialmente critice ale operelor de artă sînt cele care dor şi a căror expresie, în determinarea sa istorică, face să apară neadevărul situaţiei sociale. La aceasta reacţionează de fapt furia.

Operele de artă îşi pot însuşi elementul lor heteronom, unitatea lor strînsă cu societatea, pentru că ele însele sînt, mereu în acelaşi timp, un fenomen social. Cu toate acestea, autonomia lor anevoios smulsă societăţii, ea însăşi de origine socială, are posibilitatea recidivei în heteronomie; tot ceea ce este nou este mai fragil decît acel Invariabil acumulat, fiind dispus să regreseze în stadiul său de origine. Acel Noi închistat în obiectivarea operelor de artă nu este în mod radical altceva decît acel Noi extern, chiar dacă acesta este frecvent reziduul unui Noi real trecut. De aceea, apelul colectiv nu este doar păcatul originar al operelor, ci este implicat de ceva care aparţine legii lor formale. Nu dintr-o pură obsesie a politicii, marea filozofie greacă acordă o mai mare importanţă efectului estetic decît lasă de aşteptat conţinutul ei obiectiv. De cînd arta face obiectul gîndirii teoretice, aceasta, ridicîndu-se deasupra artei, este tentată să cadă sub ea şi să o livreze raporturilor de putere. Ceea ce astăzi înseamnă a situa opera nu se poate face în interiorul sferei estetice; suveranitatea facilă, care-i conferă artei poziţia sa socială, o tratează cu uşurinţă după ce s-a îndepărtat de imanenţa sa ca iluzie vană şi naivă, ca şi cînd n-ar fi decît ceva la care o condamnă poziţia sa în societate. Notele pe care Platon le acordă artei în funcţie de corespondenţa sa cu virtuţile militare ale comunităţii confundate de el cu utopia, resentimentul său totalitar faţă de decadenţa reală ori duşmănos inventată, de asemenea, aversiunea sa faţă de minciunile poeţilor, care nu sînt totuşi altceva decît caracterul de aparenţă al artei, chemat de el la ordinea existentă - toate acestea pîngăresc

conceptul artei, în acelaşi moment în care, pentru prima dată, acesta este supus reflexiei. Purificarea pasiunilor din *Poetica* lui Aristotel nu se mai declară, ce-i drept, atît de des în favoarea intereselor dominației, dar le conservă totuşi prin aceea că idealul său de sublimare însărcinează arta cu instaurarea aparenței estetice în locul satisfacției fizice a instinctelor şi a necesităților publicului avizat: catharsis-ul este o acțiune purificatoare împotriva emoțiilor în acord cu represiunea. Catharsis-ul aristotelic s-a învechit peste măsură, aidoma unei piese de mitologie a artei, fiind inadecvat efectelor reale. în schimb, operele de artă au realizat în sine prin spiritualizare ceea ce grecii au proiectat asupra efectului lor exterior: în procesul existent dintre legea formală şi conținutul material, ele constituie propriul lor catharsis. Sublimarea, de asemenea cea estetică, participă incontestabil la progresul

Critica catharsis-ului; kitsch-ul şi vulgarul

civilizației şi la progresul intra-estetic însuşi, dar posedă în egală măsură şi aspectul său ideologic: substituentul artă răpeşte sublimării, datorită neadevărului său, demnitatea reclamată pentru ea de întregul Clasicism, care a supraviețuit mai mult de două mii de ani, protejat fiind de autoritatea lui Aristotel. Doctrina catharsis-ului îi impută de fapt artei principiul care, în final, aduce sub tutela sa industria culturală şi o administrează. Indiciul referitor la acest neadevăr este îndoiala privind faptul dacă s-a produs cumva vreodată efectul benefic al lui Aristotel; substituirea ar fi putut da naştere dintotdeauna instinctelor reprimate. - Categoria Noului, care reprezintă în opera de artă ceea ce nu a fost încă şi prin care aceasta transcende, poartă stigmatul acelui Invariabil sub o înfățişare permanent nouă. Conştiința, încătuşată pînă astăzi, nu este stăpîna Noului nici măcar în imagine: ea visează Noul, dar nu este capabilă să-şi imagineze Noul însuşi. Dacă emanciparea artei a fost posibilă numai prin receptarea caracterului de marfă ca aparență a în-Sinelui, caracterul de marfă a regresat în operele de artă o dată cu evoluția ulterioară. *Jugendstil-u* a contribuit esențial la aceasta prin ideologia reintroducerii artei în viață ca şi prin senzațiile lui Wilde, d'Annunzio şi Maeterlinck, preludii ale industriei culturale. Progresul diferențierii subiective, amplificarea şi expansiunea domeniului stimulilor estetici i-a făcut pe aceştia disponibili; ei puteau fi produşi pentru piața culturală. Acordul dintre artă şi reacțiile individuale cele mai fugare s-a asociat cu reificarea sa, asemănarea crescîndă a artei cu realitatea fizică subiectivă a îndepărtat-o în cea mai mare parte a producției artistice de obiectivitatea sa, iar ea şi-a oferit serviciile publicului; în această măsură, cuvîntul de ordine *l'art pour l'art* a devenit masca contrariului său. Adevărul despre lamentările privind subiectul decadenței este acela că diferențierea subiectivă are un aspect de debilitate a eului, comparabil cu constituția mentală a clienților industriei culturale; ea a ştiut să exploateze acest fapt. Kitsch-ul nu este, aşa cum ar dori credința în cultură, un simplu deşeu al artei, obținut printr-o acomodare neloială, ci stă la pîndă, aşteptînd ocaziile care reapar în mod constant, pentru a țîşni din artă. în timp ce kitsch-ul scapă ca un spiriduş oricărei definiții, chiar şi celei istorice, una dintre caracteristicile sale tenace este ficțiunea şi astfel neutralizarea sentimentelor inexistente. Kitsch-ul parodiază catharsis-ul. Dar aceeaşi ficțiune pune de asemenea arta în drepturi, fiin-du-i esențială acesteia: reproducerea sentimentelor real existente, restituirea unei materii prime psihice îi este străină. In zadar se doreşte o demarcare abstractă a frontierelor dintre ficțiunea estetică şi sentimentalismul ieftin al kitsch-ului. Acesta este adăugat ca un fel de otravă în întreaga artă. Separarea sa constituie astăzi unul dintre eforturile cele mai disperate ale artei. în mod complementar față de sentimentele produse şi vîndute cu multă tocmeală se comportă categoria vulgarului, care vizează şi ea orice sentiment vandabil. Este la fel de dificil să defineşti ceea ce este vulgar în operele de artă, ca şi a răspunde la întrebarea pusă de Erwin Ratz, prin ce anume arta, care, potrivit gestului ei *apriori*, este un protest împotriva vulgarității, ar putea fi totuşi integrată acesteia. Vulgarul nu reprezintă decît în chip mutilat caracterul plebeu, ținut la distanță față de aşa-numita artă nobilă. Acolo unde aceasta s-a lăsat fără semnale complice inspirată de

aspectele plebee, a atins o greutate care este exact contrariul vulgarității. Arta a fost vulgară prin condescendență: mai ales acolo unde, prin umor, ea apelează la conştiința deformată şi o confirmă. Puterii i-ar conveni dacă ceea ce ea a făcut din mase şi efectul dresării acestora ar putea fi trecute în contul debitor al maselor. Arta respectă masele prin faptul că li se opune, arătîndu-le acestora cum ar putea fi, în loc de a li se adapta în forma lor degradantă. Din punct de vedere social, vulgarul în artă este identificarea subiectivă cu degradarea reprodusă obiectiv. în locul a ceea ce maselor li se refuză pe nedrept, acestea savurează în mod reactiv şi din ranchiună ceea ce este determinat de nereuşită şi uzurpă locul a ceea ce lor le este refuzat. Faptul că arta inferioară, divertismentul, ar fi în mod evident şi social legitime este ideologie; caracterul de evidență este numai expresia omniprezenței represiunii. Modelul vulgarului estetic este copilul, care, în reclamă, închide pe jumătate ochiul, savurînd bucata de ciocolată, ca şi cînd ar fi un păcat. în vulgar, refularea reapare cu stigmatele refulării; la modul subiectiv, o expresie a eşecului, tocmai acelei sublimări, pe care arta o elogiază drept catharsis cu atît zel, făcîndu-şi din aceasta un merit, pentru că simte că pînă astăzi - aidoma întregii culturi - ea a reuşit foarte puțin. în

epoca administrației totale, cultura nu mai are nevoie să umilească în mod primar barbarii creați de ea; este suficient că, prin ritualurile sale, ea fortifică barbaria, care s-a sedimentat subiectiv de secole. Faptul că arta atrage atenția, indiferent de modalitate, asupra Nefiindului, dezlănțuie furia; ea este transferată asupra imaginii Altului, deformînd-o. Arhetipurile vulgarului, care, de o manieră genială uneori, țineau în frîu arta burgheziei emancipate, apelînd la clovnii, servitorii şi acei *papageno* ai ei, au devenit frumusețile publicitare cu surîs stereotip, în al căror preț se reunesc, în favoarea mărcilor de pastă de dinți, afişele tuturor țărilor, afişe cărora cei care se ştiu înşelați de splendorile feminine le înnegresc dinții prea strălucitori, făcînd să apară, într-o inocență sfîntă, adevărul despre strălucirea culturii. Cel puțin acest interes este perceput de categoria vulgarului. Deoarece vulgaritatea estetică imită nedialectic invariantele degradării sociale, ea nu are istorie; mîzgăliturile pictate pe ziduri îşi sărbătoresc reîntoarcerea lor eternă. Nici un subiect n-ar trebui vreodată interzis de artă ca fiind vulgar; vulgaritatea este un raport cu subiectele tratate şi cu cei la care se apelează. Expansiunea sa către totalitate a înghițit între timp ceea ce se voia nobil şi sublim: acesta este unul dintre motivele lichidării tragicului. El a sucombat în deznodămintele actelor secunde ale operetelor budapestane. Tot ceea ce astăzi trece drept artă uşoară e de respins; totuşi, nu mai puțin ceea ce este nobil, antiteza abstractă la reificare şi, în acelaşi timp, prada sa. începînd cu Baudelaire, nobilul se asociază cu reacțiunea politică, ca şi cînd democrația ca atare, categoria cantitativă a maselor, ar fi fundamentul vulgarului şi nu opresiunea perpetuă din interiorul democrației. Trebuie să rămînem fideli față de ceea ce este nobil în artă la fel cum trebuie reflectat asupra culpabilității acestuia, asupra complicității sale cu privilegiul. Refugiul său îl mai află doar în capacitatea de a nu se lăsa influențat, ca şi în forța de rezistență a muncii asupra formei. Nobilul devine rău, vulgar, la rîndul său, atunci cînd se instaurează pe sine, căci, pînă astăzi, n-a fost nicicînd ceva nobil. în timp ce, potrivit unui vers din Holderlin, nimic din ceea ce-i sfînt nu mai este folosibil[90],

90 *Cf.* Holderlin, *op. cit.,* voi. 2, p. 230 C.Einst hab ich die Muse gefragt").

o contradicție mistuie nobilul, aşa cum probabil 1-a resimțit adolescentul care, din simpatie politică, citind un ziar socialist, a fost concomitent scîrbit de limbaj şi de mentalitate, de acel curent subteran subaltern al ideologiei unei culturi pentru toți. Oricum, acel ziar nu. lua partea, în realitate, potențialului popor eliberat, ci poporului înțeles ca un complement al societății bazate pe clase, universul static al unui electorat de care trebuie să ții seama.

Conceptul opus comportamentului estetic este cel de snobism, concept care glisează frecvent în vulgar şi de care se distinge prin indiferență sau ură, acolo unde vulgaritatea îşi manifestă aviditatea. Condamnarea snobului, socialmente complice al nobleței estetice, conferă muncii intelectuale un rang imediat superior celui al muncii manuale. Faptul că arta beneficiază de anumite avantaje devine pentru conştiință şi pentru cei care reacționează estetic o superioritate în sine. Ea are nevoie de autocorectarea permanentă a acestui moment ideologic. Arta este capabilă de această autocorectare pentru că, în calitatea ei de negație a esenței practice, este, cu toate acestea, ea însăşi practică, nicidecum doar prin simpla sa geneză, prin facere, de care orice artefact are nevoie. De vreme ce conținutul ei este mobil în sine însuşi, dacă nu rămîne acelaşi, operele de artă obiectivate devin din nou, în istoria lor, moduri practice de comportament şi se întorc către realitate. Aici este vorba de o notă comună artei şi teoriei. Arta repetă în sine, modifică şi, dacă putem spune aşa, neutralizează practica, luînd prin aceasta atitudine. Simfonia beethoveniană, care, pînă în chimismul ei intim, este procesul de producție burghez, expresie a dezastrului peren pe care îl duce cu sine, devine în acelaşi timp *fait social* prin atitudinea sa de afirmare tragică: lucrurile trebuie să fie aşa cum sînt, şi, de aceea, totul este bine. Tot aşa, acea muzică aparține procesului revoluționar de emancipare a burgheziei, anticipînd apologetica sa. Cu cît operele de artă sînt descifrate mai profund, cu atît mai puțin absolut rămîne antagonismul lor față de practică; şi ele sînt un Altul decît elementul lor primar, fundamentul lor, anume acel antagonism expunîndu-i mijlocirea. Ele sînt mai mult sau mai puțin decît practica. Mai puțin, pentru că, fapt codificat o dată pentru totdeauna în *Sonata Kreutzer* de Tolstoi, ele se retrag din fața a ceea ce trebuie făcut, şi, poate, dejoacă respec-

tivul imperativ, deşi, fără îndoială, ele sînt mai puțin capabile de acest lucru decît susține ascetismul renegat al lui Tolstoi. Conținutul lor de adevăr nu poate fi separat de conceptul de umanitate. Parcurgînd toate mijlocirile, întreaga lor negati-vitate, ele devin imaginile unei umanități transformate şi, făcînd abstracție de acea transformare, ele nu pot odihni în ele însele. Dar arta este mai mult decît practică, pentru că prin îndepărtarea față de aceasta, ea denunță în acelaşi timp neadevărul obtuz al esenței practice. Practica imediată nu poate şti nimic despre aceasta pînă cînd organizarea practică a lumii nu s-a realizat. Critica pe care arta o exercită *apriori* este aceea a activității ca o criptogramă a dominației. După forma sa pură, practica tinde către ceea ce ar trebui să realizeze, către ceea ce logic ea ar vrea să facă să dispară; violența îi este imanentă, menținîndu-se în sublimările ei, în timp ce operele de artă, chiar şi cele mai agresive, reprezintă non-violența. Ele opun memento-ul lor chintesenței practicii cotidiene şi omului practic în spatele căruia se ascunde apetitul barbar al speciei, care nu este umanitate atît timp cît se lasă dominată de acesta şi fuzionează cu puterea. Raportul dialectic al artei cu practica este cel al efectului ei social. Este îndoielnic că operele de artă pot interveni politic; dacă se întîmplă aceasta, atunci de o manieră care adesea le este periferică; dacă aspiră la această intervenție, atunci ele regresează în raport cu propriul lor concept. Adevăratul lor efect social este mijlocit în cel mai înalt grad, este participare la spiritul care contribuie prin procese subterane la transformarea societății şi se concentrează în operele de artă; ele dobîndesc această participare numai prin obiectivare. Efectul operelor de artă este cel produs de amintirea pe care ele o evocă prin existența lor, şi mai puțin cel care vizează faptul că practica lor latentă reacționează la o practică manifestă; de la nemijlocirea acesteia autonomia lor s-a îndepărtat prea mult. Dacă geneza istorică a operelor de artă face trimitere la contexte ale eficienței, atunci acestea nu dispar fără urmă în ele; procesul pe care îl realizează fiecare operă de artă în sine acționează asupra societății ca model al unei posibile practici, în cadrul căreia se constituie ceva de genul unui subiect global. Pe cît de puțin depinde arta de efect, pe atît de mult depinde ea de forma sa proprie; cu toate acestea, forma

proprie exercită şi dînsa un anume efect. De aceea, analiza critică a efectului spune cîte ceva despre ceea ce operele de artă închid în obiectualitatea lor; se poate ilustra acest lucru amintind efectul ideologic produs de Wagner. Nu reflexia socialului în operele de artă şi în chimismul lor este falsă, ci ordonarea socială abstractă de sus în jos, care este indiferentă la tensiunea dintre contextul eficienței şi conținut. De altfel, gradul de intervenție practică a operelor nu este determinat numai de acestea, ci mai curînd de momentul istoric. Comediile lui Beaumarchais n-au fost, desigur, angajate în stilul lui Brecht sau Sartre, dar au avut, în realitate, un anumit efect politic, întrucît conținutul lor concret a armonizat cu un curent istoric, care s-a regăsit flatat în el, savurîn-du-se pe sine. Efectul social al artei este aparent paradoxal unul de mîna a doua; ceea ce se atribuie spontaneității în cazul acestuia, depinde, la rîndul său, de tendința socială globală. Invers, opera lui Brecht care, începînd cel mai tîrziu cu *Johanna*, a vrut să determine transformări, a fost lipsită de forță din punct de vedere social, iar Brecht s-a putut cu greu înşela asupra acestui lucru. In ceea ce priveşte efectul operei sale i se potriveşte formula anglo-saxonă de *preaching to the saved.* Programul său de distanțare consta în a provoca reflecția spectatorului. Postulatul brechtian privind comportamentul reflexiv converge în mod curios cu cel al unei atitudini de cunoaştere obiectivă, pe care operele de artă autonome importante o consideră ca fiind cea adecvată, aşteptînd-o din partea contemplatorilor, ascultătorilor şi cititorilor. Totuşi, atitudinea sa didactică este intolerantă cu polisemia care provoacă gîndirea: ea este autoritară. Aceasta pare să fi fost reacția lui Brecht față de lipsa de efect resimțită de el în cazul pieselor sale didactice: prin tehnica puterii, al cărui virtuos era, a dorit să obțină eficacitatea cu orice preț, aşa cum a plănuit altă dată să-şi construiască celebritatea. Cu toate acestea, şi nu în ultimă instanță prin Brecht, conştiința de sine a operei de artă, înțeleasă ca o conştiință a unui fragment de practică politică, i-a folosit operei de artă ca forță împotriva orbirii sale ideologice. Practicismul lui Brecht a devenit constituanta estetică a operelor sale şi nu poate fi eliminată din conținutul lor de adevăr, din acel element sustras efectelor nemijlocite. Astăzi, cauza acută a ineficientei sociale a operelor de artă, care nu cedează în fața propagandei crude, rezidă în faptul că acestea,

pentru a rezista sistemului de comunicații atotputernic, trebuie să renunțe la mijloacele de comunicare ce le-ar putea apropia de mulțimi. Operele de artă exercită în orice caz un efect practic prin transformarea conştiinței, transformare greu evaluabilă, şi nu prin discursuri afectate; de altfel efectele agitatorice se risipesc foarte rapid, probabil pentru că înseşi operele de artă de acest tip sînt percepute sub clauza generală a iraționalității: principiul lor, de care nu pot scăpa, învinge efectul practic imediat. Cultura estetică conduce în afara contaminării preestetice a artei şi a realității. Distanțarea, rezultatul ei, scoate la iveală nu numai caracterul obiectiv al operelor de artă. Ea se referă, de asemenea, la comportamentul subiectiv, secționează identificările primitive şi scoate din circuit subiectul receptor ca persoană empirico-psihologică în favoarea raportului său cu lucrul. Arta are nevoie în mod subiectiv de exteriorizare; ea a fost vizată şi de critica brech-tiană făcută esteticii empatice. Dar ea este practică în măsura în care cel care percepe arta şi iese din el este tocmai prin aceasta determinat ca £ăK>v TTOXLTLKOV, la fel cum, la rîndul său, arta este la modul obiectiv praxis ca formare a conştiinței; ea, însă, devine astfel doar în măsura în care renunță la faptul de a fi persuasivă. Cel care, din punct de vedere obiectiv, se confruntă cu opera de artă, se va lăsa cu greu entuziasmat de ea, după cum o poate sugera noțiunea de apel direct. Această situație ar fi incompatibilă cu atitudinea cognitivă, conformă caracterului gnoseologic al operelor de artă. Operele de artă corespund nevoii obiective de modificare a conştiinței, pasibilă a deveni modificare a realității, prin afrontul la adresa necesităților dominante, prin înfățişarea a ceea ce este familiar într-o lumină nouă, lucru spre care operele de artă tind de la sine. Deîndată ce, printr-o adaptare la necesitățile existente, ele speră să realizeze efectul a cărui absență le

produce suferință, ele privează oamenii de exact ceea ce - pentru a lua în serios frazeologia necesității şi a o întoarce împotriva ei însăşi - ele le-ar putea oferi. Necesitățile estetice sînt oarecum vagi şi nearticulate; poate că, în acest sens, nici practicile industriei culturale nu au adus atît de multe schimbări, cum vor să lase să se înțeleagă şi cum se presupune în mod facil. Eşecul culturii implică ideea că, în realitate, nu există nevoi culturale subiective separate de ofertă şi de mecanismele de difuzare.

Efect, trăire, „cutremurare"

Chiar nevoia de artă este ideologică într-o largă măsură; s-ar putea trăi şi fără artă, nu numai obiectiv, ci şi în economia sufletească a consumatorilor, care în condițiile schimbate ale existenței lor pot fi uşor convinşi să-şi schimbe gustul, în măsura în care acesta urinează linia minimei rezistențe, într-o societate care îi dezobişnuieşte pe oameni să gîndească dincolo de orizontul lor imediat, tot ce depăşeşte reproducerea vieții lor, şi fără de care li se spune că nu se pot descurca, este superfluu. Revolta recentă împotriva artei este adevărată în măsura în care, față de penuria ce creşte în mod absurd, față de reproducția amplificată a barbariei, de amenințarea omniprezentă a catastrofei totale, fenomenele care se dezinteresează de menținerea vieții capătă un aspect prostesc. In timp ce artiştii pot fi indiferenți față de un mecanism cultural, care înghite de altfel totul şi nu exclude nimic, şi nici măcar mai-Binele, acel mecanism comunică totuşi fenomenelor care se dezvoltă în el ceva din indiferența sa obiectivă. Necesitățile culturale oarecum inofensive pe care Marx le-a putut presupune în conceptul nivelului de cultură în ansamblul ei îşi au propria dialectica prin aceea că, astăzi, onorează mai mult cultura cei care renunță la ea şi nu participară festivalurile ei, decît cei care se lasă ghiftuiți de cultură. împotriva nevoilor culturale vorbesc motivele estetice, nu mai puțin decît cele reale. Ideea operelor de artă vrea să întrerupă schimbul etern dintre necesitate şi satisfacere şi să nu păcătuiască prin satisfacții secundare față de necesitatea nepotolită. Fiecare teorie estetică sau sociologică a necesităților se serveşte de ceea ce cu un termen demodat se numeşte trăire estetică. Insuficiența acestui concept se poate deduce din constituția trăirilor artistice, dacă există ceva de genul acestora. Supoziția lor se bazează pe acceptarea unei echivalențe dintre conținutul trăirii - în mod grosier, dintre expresia emoțională - a operelor şi trăirea subiectivă a celui care receptează. El trebuie să se emoționeze atunci cînd muzica se manifestă de o manieră impresionantă, în timp ce, totuşi, în măsura în care înțelege ceva, el ar trebui mai degrabă să rămînă din punct de vedere emoțional cu atît mai neutru, cu cît muzica este mai năvalnică. Ştiința şi-ar putea închipui cu greu ceva mai străin artei decît acele experimente în care se crede că efectul estetic şi trăirea estetică ar putea fi măsurate prin simpla bătaie a pulsului.

Originea acestei echivalențe este confuză. Ceea ce, după cîte se spune, trebuie trăit sau retrăit, adică, potrivit unei idei răspîndite, sentimentele autorilor, este la rîndul său doar un moment al operelor de artă, dar, desigur, fără ca acesta să fie elementul decisiv: operele nu sînt protocoale ale emoțiilor — asemenea protocoale nu sînt iubite de auditori, fiind ultimele pe lista celor „retrăite" -, ci sînt radical modificate prin unitatea lor autonomă. Teoria trăirii ascunde pur şi simplu sau falsifică dialectica dintre elementul constructiv şi cel mimetic expresiv din artă: presupusa echivalență nu este de fapt nici una, examinat în mod detaliat fiind doar un element particular, îndepărtat încă o dată din contextul estetic, retradus în empiric, el devine pentru a doua oară un Altul decît ceea ce este eventual în artă. Uimirea determinată de opere importante nu are nevoie de asemenea elemente pentru provocarea emoțiilor personale, de obicei refulate. Ea ține de momentul în care conştiința receptivă a subiectului se uită pe sine, dispărînd în operă: este momentul şocului. Subiectul are impresia că-i fuge pămîntul de sub picioare; posibilitatea adevărului încarnat în imaginea estetică devine pentru el o realitate fizică. O asemenea nemijlocire în raport cu operele, una în sens

larg, este o funcție a mijlocirii, a unei experiențe pătrunzătoare şi vaste; aceasta se concentrează în moment, iar pentru realizarea sa este nevoie de întreaga conştiință şi nu de stimuli şi reacții punctuale. Experiența artei ca experiență a adevărului sau neadevărului ei este mai mult decît o trăire subiectivă: ea este breşa făcută de obiectivitate în conştiința subiectivă. Prin obiectivitate, ea este mediată exact acolo unde reacția subiectivă este cea mai intensă. La Beethoven, unele situații sînt aşa numite *scene ă faire,* cu tot cu, probabil, amprenta defectuoasă a punerii lor în scenă. Debutul reprizei din *Simfonia a IX-a* sărbătoreşte ca rezultat al procesului simfonic introducerea sa originară. Ea răsună ca un copleşitor Aşa-este. La aceasta răspunde cutremurarea, nuanțată de teama față de grandios; prin afirmație, muzica spune adevărul despre neadevăr. Fără a emite judecăți, operele de artă vizualizează conținutul lor, fără ca acesta să devină discursiv. Reacția spontană a subiectului receptor este mime-sis-ul nemijlocirii acestui gest. Totuşi, operele nu se epuizează în el. Poziția pe care acel pasaj muzical o ocupă prin gestul său face, integrat fiind, obiectul criticii: anume, dacă puterea Fiindului-aşa-şi-nu-altfel, a cărei epifanie este vizată de astfel de momente ale artei, este indice al propriului ei adevăr. Experiența totală, sfîrşită în judecata cu privire la opera care nu emite judecăți, solicită decizia şi, de aceea, conceptul. Trăirea este doar un moment al unei astfel de experiențe, moment failibil căruia îi este propriu faptul de a se putea lăsa deturnat. Operele de genul *Simfoniei a IX-a* exercită anumite sugestii: forța pe care o obțin prin propria lor structură se transmite efectului acestora. In evoluția ulterioară lui Beethoven, forța de sugestie a operelor de artă, împrumutată inițial din societate, s-a răsfrânt asupra societății, devenind agitatorică şi ideologică. Cutremurarea, radical opusă conceptului de trăire, nu este o satisfacere particulară a Eului şi nu este asemenea plăcerii. Mai degrabă este un memento al lichidării Eului, care, ca unul ce se cutremură, devine conştient de propria sa mărginire şi finitudine. Această experiență este contrară debilizării Eului, exercitată de industria culturală. Pentru ea, ideea de cutremurare ar fi nebunie curată; aceasta este fără îndoială motivația cea mai profundă a dezestetizării artei. Pentru a putea privi oricît de puțin dincolo de închisoarea care este el însuşi, Eul nu are nevoie de distracție, ci de încordarea cea mai puternică; aceasta fereşte cutremurarea - de altfel un comportament involuntar — de regres. In estetica Sublimului, Kant a reprezentat fidel forța subiectului ca pe o condiție a sa. Desigur, ca şi arta însăşi, aneantizarea Eului în fața artei nu trebuie înțeleasă în mod literal. Dar, pentru că şi ceea ce sînt considerate trăiri estetice sînt, ca trăire, reale din punct de vedere psihologic, acestea ar putea fi cu greu descifrate, în cazul în care s-ar transfera asupra lor caracterul de aparență al artei. Trăirile subiective nu sînt o aparență. Ce-i drept, Eul nu dispare la modul real în momentul cutremurării, dar euforia care-1 acompaniază este incompatibilă cu experiența estetică. Totuşi, pentru cîteva clipe, Eul percepe realmente posibilitatea de a renunța la conservarea de sine, dar fără ca acest lucru să fie suficient pentru a realiza acea posibilitate. Nu cutremurarea estetică este aparență, ci poziția sa față de obiectivitate. în nemijlocirea sa, ea simte potențialul ca şi cînd acesta ar fi actualizat. Eul este mişcat de conştiința ne-metaforică ce dislocă aparența estetică: anume de faptul că

nu este realitatea ultimă şi că este el însuşi aparent. Această situație transformă arta pentru subiect în ceea ce ea este în sine însăşi, adică purtătorul de cuvînt istoric al naturii oprimate, finalmente, o critică împotriva principiului Eului, agentul intern al opresiunii. Experiența subiectivă îndreptată împotriva Eului este un moment al adevărului obiectiv al artei. Din contra, cine trăieşte operele de artă prin raportare la el însuşi, acela nu le trăieşte; ceea ce este valabil pentru trăire, este un surogat manipulat cultural. Chiar în privința acestuia, reprezentările care există sînt încă prea simple. Produsele industriei culturale, mai uniformizate şi mai standardizate decît caracterul oricăruia dintre simpatizanții ei, pot împiedica mereu acea identificare către care concomitent tind. întrebarea privind felul în care

industria culturală influențează omul este prea naivă, efectul acesteia fiind mult prea lipsit de specificitate în comparație cu ceea ce sugerează forma întrebării. Timpul este umplut cu vid, şi nu produce nici măcar o falsă conştiință, ci doar conştiința deja existentă rămîne, cu tot cu efortul investit, aşa cum este.
Momentul practicii obiective, inerent artei, se transformă în intenție subiectivă în care antiteza față de societate devine de neîmpăcat prin tendința obiectivă a acesteia şi reflexia critică a artei. Numele curent pentru a desemna această situație este cel de angajament. Angajamentul este o treaptă mai înaltă de reflecție decît tendința. El nu vrea să corecteze pur şi simplu situații dezagreabile, deşi cei angajați în această întreprindere cochetează mult prea uşor cu luarea de măsuri; el vizează transformarea condițiilor ce stau la baza circumstanțelor şi nu propunerea rudimentară; astfel, angajamentul tinde către categoria estetică a esenței. Conştiința de sine polemică a artei presupune spiritualizarea sa; cu cît devine mai intolerantă față de nemijlocirea sensibilă cu care a fost identificată altădată, cu atît mai critică devine atitudinea sa față de realitatea crudă, care, fiind o prelungire a stării naturale, se reproduce în mod larg prin intermediul societății. Caracterul critic şi reflexiv al spiritualizării nu accentuează numai formal raportul artei cu conținutul ei material. Distanțarea lui Hegel față de estetica senzualistă a gustului a mers mînă în mînă atît cu spiritualizarea operei de artă cît şi cu accentuarea conținutului material al acesteia. Prin spiritualizare, opera de artă în sine devine ceea ce cîndva i s-a atribuit sau atestat ca efect asupra unui alt spirit. — Conceptul de angajament nu trebuie luat într-un sens prea literal. Dacă el devine norma unei cenzuri, atunci se repetă în atitudinea față de operele de artă acel moment al controlului dominator, căruia ele i se opun înaintea oricărui angajament controlabil. Prin aceasta însă, categorii precum cea a tendinței, cu tot cu descendenții ei grosolani, nu se anulează pur şi simplu, după bunubplac al esteticii gustului. Ceea ce ele anunță, devine conținutul lor material legitim într-o fază în care nimic altceva nu le provoacă decît dorința şi voința de a obține o schimbare. Dar această situație nu le dispensează de legea formei; conținutul spiritual existent rămîne încă materie şi este absorbit de operele de artă, chiar dacă el pare conştiinței lor drept esențial. Brecht nu a predicat nimic care să nu fi fost cunoscut independent de piesele sale - chiar mai concis în teorie -, sau care să nu fi fost familiar spectatorilor săi fideli: faptul că cei bogați o duc mai bine decît cei săraci, că injustiția domneşte în lume, că în condițiile egalității formale se perpetuează opresiunea, că bunătatea personală se transformă, prin răutatea obiectivă, în opusul ei, că - o maximă dubioasă, desigur - Binele are nevoie de masca Răului. Dar vigoarea sentențioasă cu care a transpus în gesturi scenice astfel de viziuni deloc originale a conferit operelor sale o tonalitate a lor; didacticismul 1-a condus la inovațiile sale dramatice, care au detronat teatrul psihologic şi teatrul de intrigă, devenite caduce. In piesele sale, tezele acestea au căpătat o cu totul altă funcție decît cea exprimată prin conținut. Ele au devenit constitutive, dînd pieselor un caracter de anti-iluzie şi contribuind la descompunerea unității sensului. In aceasta constă calitatea lor şi nu în angajament, dar calitatea este legată de angajament, căci el devine elementul ei mimetic. Angajamentul lui Brecht face într-un fel opera de artă să sufere încă o dată în sensul în care, din punct de vedere istoric, ea gravitează de la sine: o clatină din temelie. Strunind materia, facerea, angajamentul aduce la suprafață, cum se întîm-plă adesea, un element disimulat în artă. Ceea ce au fost operele de artă în-Sine devine pentru-Sine. Imanența operelor, distanța lor cvasi *a priori* de realitatea empirică nu ar exista fără perspectiva unei situații reale modificate printr-o practică conştientă de sine. In *Romeo si Julieta*, Shakespeare nu a propagat iubirea fără tutela familială, dar, fără năzuința către momentul cînd iubirea nu va fi distrusă şi condamnată

de puterea patriarhală sau de către oricare altă putere, prezența celor doi îndrăgostiți nu ar avea dulceața pe care secolele următoare nu au putut-o distruge — utopie lipsită de cuvinte şi

de imagini; tabu-ul cunoaşterii care stăpîneşte orice utopie pozitivă domină şi operele de artă. Practica nu este efectul operelor, dar ea se închistează în conținutul lor de adevăr. De aceea, angajamentul poate deveni forța estetică productivă. In general, vociferările împotriva tendinței şi a angajamentului sînt secundare. Grija ideologică de a menține cultura în stare pură se supune dorinței ca în cultura fetişizată totul să rămînă în mod real aşa cum a fost. O astfel de indignare se apropie de cea obişnuită, situată la polul opus şi standardizată în expresia turnului de fildeş din care, în epoca ce se declară cu ardoare ca fiind una a comunicării în masă, arta trebuie să iasă. Numitorul comun este mesajul; deşi gustul lui Brecht a evitat termenul, lucrul nu i-a fost străin pozitivistului din el. Ambele atitudini se contrazic drastic. *Don Quijote* a putut servi unei tendințe particulare şi irelevante, aceleia de a elimina romanul cavaleresc care a supraviețuit epocii feudale pînă în epoca burgheză. Această tendință modestă i-a permis să devină o operă exemplară. Antagonismul genurilor literare de la care a pornit Cervantes a devenit sub pana sa unul al erelor istorice şi, în final, metafizic, expresie autentică a crizei sensului imanent în lumea desacralizată. Operele fără tendință, ca *Werther,* au contribuit fără îndoială în mod considerabil la emanciparea conştiinței burgheze în Germania. Prezentînd impactul societății cu sentimentul celui care se percepe pe sine ca fiind neagreat de ceilalți, sfîrşind prin propria sa distrugere, Goethe a protestat eficient împotriva spiritului mic burghez închistat, fără a-i spune pe nume. Totuşi, numitorul comun al celor două poziții fundamentale ale conştiinței burgheze, poziții de cenzură: ideea că opera de artă nu trebuie să-şi propună să transforme şi aceea că ea trebuie să existe pentru toți, se regăseşte în pledoaria pentru ordinea stabilită; prima poziție apără pacea operelor de artă cu lumea, a doua veghează ca opera să se orienteze după formele sancționate ale conştiinței publice. Angajamentul şi ermetismul se regăsesc astăzi în refuzul *status quo-u\ui.* Intervenția practică este dezarmată de conştiința reificată, pentru că reifică opera de artă deja reificată a doua oară. Obiectivarea sa împotriva societății devine pentru ea neutralizare socială. Dar fața orientată spre

exterior a operelor de artă este falsificată drept esență a lor, fără a lua în considerare constituția lor în sine, şi, finalmente, conținutul lor de adevăr. Cu toate acestea, nici o operă de artă, care nu este adevărată şi în ea însăşi, nu poate fi socialmente adevărată. Tot aşa cum conştiința socialmente falsă nu poate deveni ceva autentic din punct de vedere estetic. Aspectul social şi aspectul imanent al operelor de artă nu coincid, dar nici nu diverg complet, aşa cum o doresc în aceeaşi măsură fetişismul culturii şi cel al practicii. Conținutul de adevăr al operelor de artă îşi cîştigă statutul social prin acel element care transcende constituția lor estetică, grație acesteia. Această ambiguitate nu este o clauză generală subordonată în mod abstract sferei artei ca întreg. Ea este întipărită în fiecare operă, fiind elementul vital al artei. Ea devine un element social prin în-Sinele său, şi un în-Sine prin forța productivă socială care acționează înlăuntrul ei. Dialectica caracterului social şi al în-Sinelui operelor de artă este o dialectică a propriei naturi, în măsura în care ele nu tolerează nici un element interior care să nu se fi exteriorizat, şi nici un element exterior care să nu fie purtător al interiorității, al conținutului de adevăr.

Ambiguitatea operelor de artă ca structuri autonome şi fenomene sociale lasă loc uşor oscilației criteriilor: operele autonome îmbie către verdictul de indiferență socială, şi, în final, de reacționarism criminal; invers, operele care vin cu o judecată socială univocă şi discursivă neagă prin aceasta arta şi, o dată cu ea, se neagă pe ele însele. Critica imanentă poate zdruncina această alternativă. Ştefan George a meritat de bună seamă reproşul de a fi socialmente reacționar cu mult înainte de sentințele Germaniei sale secrete; la rîndul ei, „poezia săracilor" de la sfîrşitul anilor optzeci, începutul anilor nouăzeci, ca de pildă versurile lui Arno Holz, şi-a meritat calificativul de neîndemînatică esteticeşte. Totuşi, ambele tipuri ar

trebui confruntate cu propriul lor concept. Alurele aristocratice ale lui George, care se înscenau pe ele însele, contrazic superioritatea naturală postulată şi eşuează prin aceasta pe plan artistic; versul „Şi să nu ne lipsească un buchet de mirt"[91] ne face să zîmbim, precum şi cel despre împăratul

91 Ştefan George, *Werke, op. cit.,* voi. 1, p. 14 („Neuländische Liebesmahle II").

roman care, după ce a ordonat uciderea fratelui său, se mulţumeşte să-şi ridice cu delicateţe trena de purpură[92]. Violenţa atitudinii sociale a lui George, rezultat al unei identificări ratate, se răsfrînge asupra liricii sale în actele de violenţă ale limbajului, ce dezonorează puritatea operei bazată în întregime pe ea însăşi, puritate la care George aspiră. In estetismul programatic, falsa conştiinţă socială devine nota stridentă, care face dovada falsităţii unui asemenea estetism. Fără a ignora diferenţa calitativă dintre cel care rămîne, în ciuda tuturor lucrurilor, un mare poet şi naturalistul mediocru, se pot constata la acesta din urmă cîteva lucruri complementare faţă de celălalt. Conţinutul social şi critic al pieselor şi poeziilor lor a rămas mereu cumva la suprafaţă, în umbra unei teorii a societăţii deja complet formulate în epoca lor, pe care ei nu au receptat-o însă în mod serios. Un titlu precum cel de *Aristocraţi sociali* este suficient în acest sens. Pentru că discută despre societate în termeni artistici, s-au simţit obligaţi să adopte un idealism vulgar; precum în imaginea muncitorului care tinde spre o sferă superioară, oricare ar fi ea, şi care, prin destinul dat de apartenenţa sa de clasă, este împiedicat s-o atingă. întrebarea privind legitimitatea idealului său de ascensiune tipic burghez rămîne nepusă. Naturalismul, graţie inovaţiilor precum renunţarea la categoriile tradiţionale ale formei, de exemplu, acţiunea articulată, închisă în ea însăşi, la Zola bunăoară, chiar şi renunţarea la desfăşurarea empirică a timpului, este mai avansat decît conceptul său. Reprezentarea lipsită de menajamente şi în acelaşi timp îna-fara conceptului a detaliilor empirice, ca în *Le Ventre de Paris,* distruge raporturile obişnuite de suprafaţă ale romanului, într-o manieră care anunţă forma sa ulterioară, mona-dologică şi asociativă. în schimb, Naturalismul regresează acolo unde nu riscă o atitudine extremă. A urmări anumite intenţii este ceva contrar principiului său. Piesele de teatru naturaliste abundă în pasaje a căror intenţie este uşor sesizabilă: oamenii trebuie să vorbească într-un mod natural, dar, sub îndrumarea poetului regizor, se exprimă cum nimeni n-ar face-o. Acest dezacord există deja în teatrul realist, unde oamenii ştiu exact ce vor să spună înainte de a deschide gura.

92 *Cf. op. cit.,* p. 50 C,0 mutter meiner mutter und Erlauchte").

Probabil că o piesă realistă nici nu s-ar putea construi conform concepţiei sale, devenind *contre coeur* dadaistă, dar printr-o stilizare minimă ce nu poate fi evitată, Realismul admite imposibilitatea sa şi se suprimă la modul virtual. în industria culturală faptul s-a transformat în amăgirea maselor. Respingerea unanimă şi entuziastă a lui Sudermann se poate explica prin faptul că piesele sale de succes au pus în evidenţă - ceea ce au ocultat cei mai talentaţi naturalişti, falsitatea şi caracterul fictiv al acelui gest care sugerează că nici un cuvînt nu este ficţiune, deşi aceasta acoperă totul pe scenă în ciuda rezistenţelor lor. Ca bunuri culturale *a priori,* produsele de acest fel se lasă atrase de o imagine naivă şi afirmativă a culturii. De asemenea, nici din. punct de vedere estetic nu există două adevăruri. Modalitatea în care dezideratele contradictorii se pot întrepătrunde fără a atinge falsa mediere între o structurare presupus bună şi un conţinut social adecvat poate fi observată în dramaturgia lui Beckett. Logica ei asociativă în care o propoziţie atrage după sine o altă propoziţie sau replică, la fel cum în muzică o temă atrage continuarea sau contrastul, desconsideră orice imitaţie a aparenţei empirice. Aspectul esenţial empiric mutilat este apoi recuperat în funcţie de valoarea

sa istorică precisă şi integrat caracterului ludic. Acesta exprimă nivelul obiectiv al conştiinței, ca şi pe cel al realității care influențează nivelul conştiinței. Negativitatea subiectului ca formă adevărată de obiectivitate se poate reprezenta doar într-o configurație subiectivă radicală şi nu în supoziția unei presupuse obiectivități mai înalte. Măştile groteşti, naiv-sîn-geroase în care se dezintegrează subiectul la Beckett reprezintă adevărul istoric asupra acestuia; naiv este Realismul socialist. In *Godot*, raportul dintre stăpîn şi sclav împreună cu figura sa senilă şi dementă se află din punct de vedere tematic într-o fază în care autoritatea asupra muncii alienate se perpetuează, în vreme ce omenirea, pentru a se conserva, nu ar mai avea nevoie de ea. Motivul, în mod veritabil unul aparținînd legității esențiale a societății actuale, este dezvoltat în continuare în *Fin de pârtie.* în ambele situații, tehnica lui Beckett îl împinge către periferie: capitolul despre Hegel devine o anecdotă cu funcție socială şi critică nu mai puțin dramaturgică. în *Fin de pârtie*, semicatastrofa telurică, cea mai sîngeroasă dintre clovneriile lui Beckett, este premiză atît materială, cît şi formală; ea a distrus constituentul artei, geneza sa. Ea migrează către un punct de vedere care nu mai este nici unul, pentru că nu mai există nimeni care ar putea numi catastrofa sau care, cu un termen ce şi-ar divulga definitiv într-un astfel de context caracterul ridicol, i-ar mai putea da vreo structură formală. *Fin de pârtie* nu este nici o piesă despre amenințarea nucleară, nici una lipsită de conținut: negarea determinată a conținutului său devine principiu formal şi negare a conținutului în genere. Artei, care, prin predispoziția sa, prin distanța care o separă de practică în fața pericolului mortal, prin forma sa inofensivă, a devenit, înainte de orice conținut, ideologie, opera lui Beckett îi dă un răspuns teribil. Influxul comic în operele emfatice se explică tocmai prin aceasta. El are aspectul său social. Evoluînd numai prin forțele lor proprii, ca şi cînd ar sta cu ochii închişi, aceste opere rămîn pe loc în mişcarea lor, mişcare ce se declară ca atare, seriozitatea neconcesivă a operei declarîndu-se ca neserioasă, ca joc. Arta este capabilă de a se concilia cu propria sa existență numai dacă îşi întoarce spre exterior propria sa aparență, vidul său interior. Astăzi, criteriul ei obligatoriu este acela că, neîmpăcată cu amăgirea realistă, ea nu mai admite, în conformitate cu propria-i complexitate, starea inofensivă. în fiecare artă încă posibilă, critica socială trebuie să devină formă şi să camufleze orice conținut social manifest.

Cu organizarea progresivă a tuturor domeniilor culturale creşte dorința de a atribui artei la modul teoretic, dar şi practic, locul său înlăuntrul societății; nenumărate mese rotunde şi simpozioane se ocupă de acest subiect. Dar deîndată ce arta a fost recunoscută ca fapt social, determinarea sociologică a locului ei se simte într-un fel superioară artei şi dispune asupra ei. Ca premiză funcționează pe toate planurile obiectivitatea cunoaşterii pozitiviste şi axiologic neutre, situată, chipurile, deasupra punctelor de vedere estetice particulare presupuse ca pur subiective. Astfel de demersuri necesită la rîndul lor o critică socială. Ele vor pe tăcute primatul administrației, al lumii administrate, primatul asupra a ceea ce nu se lasă prins de socializarea totală sau se revoltă, cel puțin, împotriva acesteia. Suveranitatea privirii topografice care localizează fenomenele pentru a testa funcția lor şi dreptul lor la existență este uzurpatoare. Ea ignoră dialectica dintre calitatea estetică şi societatea funcțională. Accentul este transferat *apriori*, dacă nu asupra efectului ideologic, atunci cel puțin asupra caracterului consumabil al artei, fiind dispensat de tot ceea ce astăzi ar putea constitui obiectul reflexiei sociale a artei: se decide în avans, de o manieră conformistă. întrucît expansiunea tehnicilor de administrație fuzionează cu aparatul ştiințific al anchetelor şi cu alte lucruri asemănătoare, ea se adresează acelui tip de intelectuali care simt ceva din noile necesități sociale, dar nimic din cele ale artei noi. Mentalitatea lor este cea a prelegerii imaginare educativ-sociologice, care ar trebui să se cheme: „Rolul televiziunii în adaptarea Europei la țările în curs de dezvoltare". Reflexia socială a artei nu are a-şi aduce vreo contribuție în acest spirit, ci să-1 transforme în tema sa, şi astfel să-i opună rezistență. Spusa lui Steuermann, potrivit căreia cu cît se face mai mult pentru cultură, cu atît este mai rău pentru ea, rămîne mereu valabilă.

Dificultățile imanente ale artei, nu mai puțin decît izolarea sa socială au devenit în conştiința actuală, mai ales pentru tineretul protestatar, un verdict. Această situație îşi are indicele său istoric, iar cei care vor să desființeze arta sînt ultimii care admit aşa ceva. Perturbările avangardiste ale reuniunilor avangardei artistice sînt la fel de înşelătoare precum credința că ele ar fi revoluționare şi chiar revoluția ar fi o formă a Frumosului: snobismul nu se află deasupra, ci dedesubtul culturii, iar angajamentul nu este decît lipsă de talent sau de concentrare, un deficit de forță. Cu artificiul său cel mai recent, practicat deja în fascism, slăbiciunea Eului, incapacitatea de sublimare, se convertesc într-o valoare superioară şi acordă un premiu moral liniei de minimă rezistență. Epoca artei s-ar fi scurs, ar fi. timpul să se realizeze conținutul ei de adevăr, identificat fără rezerve cu conținutul social al adevărului: verdictul este totalitar. Ceea ce în prezent pretinde a fi extras din materie, furnizînd prin platitudinea sa motivul cel mai întemeiat pentru a pronunța verdictul asupra artei, violentează în realitate materia. In momentul trecerii la interdicție şi al decretului că nu trebuie să mai existe, arta recîştigă în mijlocul lumii administrate acel drept la existență al cărui refuz seamănă în sine cu un act administrativ. Cine vrea să desființeze arta, nutreşte iluzia că transformarea decisivă nu este blocată. Realismul exagerat este nerealist. Apariția

fiecărei opere autentice contrazice acel *pronunciamento* cum că ea n-ar mai putea apărea. Desființarea artei într-o societate pe jumătate barbară şi care se îndreaptă spre barbaria completă devine partenerul social al acesteia. Cei care vorbesc mereu despre concret, judecă de fapt abstract şi sumar, orbi la sarcinile şi posibilitățile foarte precise şi nesoluționate, reprimate de recentul activism estetic, cum sunt cele ale unei muzici veritabil eliberate, care traversează libertatea subiectului şi nu se lasă în seama hazardului alienat şi obiectual. Dar necesitatea artei nu trebuie folosită ca argument. Această chestiune este fals pusă, pentru că necesitatea artei - dacă trebuie să fie absolut astfel cînd e vorba despre imperiul libertății - este non-necesitatea ei. Evaluarea artei în funcție de necesitate înseamnă prelungirea în secret a principiului de schimb, grija filistinului care se întreabă cît primeşte în schimb. Verdictul cum că acest lucru nu mai merge, luînd în considerare la modul contemplativ o pretinsă stare de fapt, este el însuşi o marfă burgheză învechită, încruntare a frunții din cauza neştiinței încotro se îndreaptă totul. Dacă arta reprezintă în-Sinele care încă nu este, atunci ea vrea să iasă tocmai din acest tip de tele-ologie. Din punctul de vedere al filozofiei istoriei, operele cîntăresc cu atît mai mult cu cît mai puțin se dizolvă ele în conceptul stadiului lor de dezvoltare. Acel încotro este o formă mascată a controlului social. Nu puține sînt operele actuale cărora li se potriveşte calificativul anarhiei implicînd, într-un fel, ea însăşi exigența unui final. Judecata expeditivă asupra artei care emană implicit din produsele care vor să se substituie artei se aseamănă cu cea a Reginei de roşu a lui Lewis Caroll: *Head off.* După astfel de decapitări, după un pop în care se prelungeşte acea *popular music*, capul creşte din nou. Arta trebuie să se teamă de totul, dar nu şi de nihilismul impotenței. Prin proscrierea sa socială, ea este degradată chiar în acel *fait social*, în rolul căruia ea refuză să intre. Doctrina marxistă a ideologiei, ambiguă în sine, se transformă în mod fals într-o doctrină a ideologiei în stil Mannheim, fiind transferată, fără o analiză mai profundă, asupra artei. Dacă ideologia este din punct de vedere social falsă conştiință, atunci, după o logică simplă, nu orice conştiință este ideologică. Ultimele cvartete ale lui Beethoven vor fi aruncate în gheena aparenței perimate doar de cel care nu le cunoaşte şi nu le înțelege. Chestiunea dacă arta este posibilă astăzi nu poate fi rezolvată de sus în jos în funcție de raporturile sociale de producție. Decizia depinde de stadiul forțelor de producție. Acest stadiu include însă şi posibilul încă nerealizat: o artă care nu se lasă terorizată de ideologia pozitivistă. Pe cît de legitimă a fost critica lui Herbert Marcuse la adresa caracterului afirmativ al culturii, pe atît de mult ea ne obligă să analizăm fiecare operă particulară: altfel se ajunge la formarea unei asociații pentru

interdicția culturii, la fel de rea pe cît doar bunurile culturale pot fi. Critica sălbatică a culturii nu este radicală. Dacă afirmația este într-adevăr un moment al artei, atunci această afirmație n-a fost nicidecum cu totul falsă, după cum nici cultura nu este în întregime falsă, din pricină că a eşuat. Ea stăvileşte barbaria, mai Răul; nu numai că oprimă natura, ci o şi păstrează oprimînd-o; în conceptul de cultură, împrumutat din agricultură, răsună această nuanță. Viața s-a perpetuat, chiar şi în perspectiva unei vieți autentice, prin cultură; în operele de artă autentice răsună un asemenea ecou. Afirmația nu conferă o aureolă existentului; ea se apăra împotriva morții, finalitate a oricărei dominații, nutrind simpatie pentru tot ceea ce există. îndoiala cu privire la acest lucru nu e posibilă decît cu prețul că moartea însăşi ar însemna speranță.
Dublul caracter al artei ca element care se distinge de realitatea empirică şi în acelaşi timp de contextul eficienței sociale, element care totodată este absorbit de realitatea empirică şi de contextul efectelor sociale, iese în evidență în mod nemijlocit în fenomenele estetice. Acestea sînt deopotrivă estetice şi *faits sociaux.* Ele necesită o examinare dublă care nu trebuie amestecată, cum nu trebuie amestecate nici autonomia estetică şi arta ca fapt social. Caracterul dublu este fizionomie descifrabil ori de cîte ori arta, indiferent că a fost sau nu planificată ca atare, este auzită sau văzută din exterior, şi, în orice caz, ea are nevoie de acest din-Exterior pentru a fi protejată de fetişizarea autonomiei sale. Muzica ce se cîntă în cafenele sau care este transmisă, cum se întîmplă în America, prin instalații telefonice pentru clienții din restaurante poate deveni ceva cu totul diferit, la a cărui expresie participă zgomotul celor care vorbesc, clinchetul vaselor şi tot restul. Ea are nevoie de neatenția auditoriului pentru a-şi îndeplini funcția,

nu mai puțin decît solicită atenția acestora în ipostaza autonomiei sale. Un *potpourri* se constituie uneori pornind de la fragmente de opere, dar prin montaj acestea se transformă în chip esențial. Obiectivele, precum cel de creare a unei atmosfere, de acoperire a tăcerii prin zgomot, le preschimbă în ceea ce se exprimă prin atmosferă, negație a plictisului provocat de monotonia lumii mărfurilor, negație transformată în marfă. Sfera divertismentului integrată de mult timp în producție este dominația acestui moment al artei asupra ansamblului fenomenelor sale. Ambele momente sînt antagonice. Subordonarea operelor de artă autonome față de momentul finalității sociale, conținut de fiecare şi din care arta a apărut printr-un proces dificil, o lezează în punctul cel mai sensibil. Totuşi, cel care, de exemplu, aflat într-o cafenea, este dintr-o dată frapat de gravitatea unei muzici şi o ascultă cu atenție maximă, se comportă ca un străin şi pare ridicol în ochii celorlalți. Acest antagonism revelă în artă raportul fundamental dintre aceasta şi societate. Experiența artei din exterior distruge continuitatea acesteia, după cum acele *potpourri-uri* distrug în mod voluntar orice continuitate. Dintr-o compoziție orchestrală de Beethoven pe culoarele sălii de concert nu rămîn practic nimic altceva decît loviturile imperiale de timpane; ele reprezintă deja în partitură un gest autoritar, pe care opera 1-a împrumutat de la societate pentru a-1 sublima prin elaborare. Căci cele două caractere ale artei nu sînt absolut indiferente unul față de celălalt. Dacă o piesă muzicală autentică se pierde în sfera socială a fundalului, atunci ea o poate transcende pe aceasta prin puritatea pe care utilizarea n-o poate decît murdări. Pe de altă parte, operele autentice, asemenea acelor lovituri de timpan din compoziția beethoveniană, nu pot elimina finalitățile heteronome care sînt legate de originea lor socială; ceea ce îl irita pe Richard Wagner la Mozart, urmele divertismentului, s-a transformat de atunci în suspiciune şi față de acele opere care au renunțat de la sine la divertisment. Poziția artiştilor în societate, în măsura în care aceasta este luată în considerație pentru receptarea masei, tinde după epoca autonomiei să se reîntoarcă în heteronomie. Dacă înainte de Revoluția franceză artiştii erau lachei, ei devin acum nişte *entertainers.* Industria culturii îşi strigă campionii după prenume,

precum *jet set-u* pe ospătarii şefi şi pe frizeri.
Eliminarea diferenței dintre artistul ca subiect estetic şi artistul ca persoană empirică demonstrează, în acelaşi timp, faptul că distanța dintre opera de artă şi realitatea empirică a fost suprimată, fără totuşi ca arta să recupereze o libertate care nu există. Proximitatea ei sporeşte profitul, nemijlocirea este organizată în chip amenințător. Din punctul de vedere al artei, caracterul ei dublu este tipic pentru toate operele sale, constituind un defect al originii necinstite, la fel cum altă dată artiştii erau tratați asemenea unor oameni necinstiți. Originea aceea, însă, este şi locul esenței sale mimetice. Văzut din exterior, aspectul necinstit care neagă demnitatea autonomiei ei, demnitate care se evidențiază pe sine dintr-o conştiință încărcată, provenind din participarea sa la social, îi face cinste ca dispreț la adresa onestității muncii social utile.
Fără îndoială că în timpul ultimilor patruzeci sau cincizeci de ani raportul dintre practica socială şi artă, mereu variabil, s-a transformat o dată mai mult în mod profund. în timpul primului război mondial şi înainte de Stalin, opiniile avansate din punct de vedere politic şi estetic s-au conjugat; pentru cel care în acea epocă a început să se deştepte, arta i-a părut a fi *apriori,* ceea ce din punct de vedere istoric nu era deloc: *apriori,* politiceşte, de stînga. De atunci Jdanov-ii şi Ulbricht-ii nu numai că au înlănțuit forța artistică productivă în dictatul Realismului socialist, dar au şi fracturat-o; regresul estetic provocat de către aceştia transpare din punct de vedere social ca o fixație mic-bugheză. O dată cu scindarea în cele două blocuri, în deceniile de după cel de-al doilea război mondial stăpînitorii din Vest au semnat în revanşă o pace retractabilă cu arta radicală; pictura abstractă este promovată de către marea industrie germană, iar în Franța generalul De Gaulle îl are ca ministru al culturii pe Andre Malraux. Doctrinele avangardiste pot fi din cînd în cînd transformate într-un sens elitar, dacă antagonismul lor față de *communis opinio* este înțeles de o manieră suficient de abstractă şi dacă ele rămîn întrucîtva moderate; numele unui Pound sau Eliot stau mărturie. Benjamin remarcase deja la futurism *penchant-ul* fascist,[93] care îşi are punctul de plecare în trăsăturile periferice ale modernismului baudelairian. Oricum, în faza sa tîrzie, acolo

93 *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op.cit.,* voi. 1, pp. 395 şi urm.

unde se distanțează de avangarda estetică pentru că aceasta nu se subordonează partidului comunist, Benjamin ajunge să integreze adversitatea lui Brecht împotriva Tui-lor. Izolarea elitară a artei avansate este mai puțin de imputat ei înseşi decît societății; criteriile inconştiente ale maselor sînt aceleaşi de care raporturile sociale, în care masele sînt implicate, au nevoie pentru a se menține; presiunea vieții heteronome le obligă la distracție şi împiedică concentrarea unui Eu puternic care reclamă non-tipicul. Aceasta dă naştere la resentimente: pe de o parte, în mase, împotriva a ceea ce li se refuză, inclusiv a privilegiului educației; pe de altă parte, din punct de vedere estetic, în atitudinea artiştilor de avangardă, începînd cu Strindberg şi Schonberg, împotriva maselor. Conflictul deschis dintre *trouvailles-urile* lor estetice şi un spirit care lasă urme în conținutul şi intenția operelor lor lezează în mod sensibil coerența artistică. Interpretarea socială a literaturii mai vechi în funcție de conținut are o valoare inegală. Interpretarea miturilor greceşti precum cel al lui Cadmos de către Vico a fost genială. Dar reducerea acțiunii pieselor lui Shakespeare la ideea de luptă de clasă, în sensul intenționat de Brecht, nu duce prea departe - excepție făcînd piesele în care lupta de clasă constituie în mod direct tema acestora - şi ratează aspectul esențial al dramelor. Nu este vorba de faptul că acest aspect esențial ar fi indiferent din punct de vedere social, pur uman şi atemporal; acestea nu sînt decît vorbe goale. Dar elementul social este mijlocit de către caracterul formal al dramelor, după expresia folosită de Lukâcs, de „perspectivă". La Shakespeare, sociale sînt categorii precum individ si pasiune, trăsături precum concretețea

burgheză a Calibanului, ca şi neguțătorii nese-rioşi din Veneția, concepția unei lumi semi-matriarhale din *Macbeth* şi *Regele Lear,* pe deasupra, dezgustul față de putere în *Antoniu şi Cleopatra,* chiar gestul de abdicare al lui Prospero. Față de acestea, conflictele din istoria romană apărute între patricieni şi plebei nu sînt decît bunuri culturale. Shakespeare nu face decît să ilustreze aspectul problematic al tezei marxiste conform căreia orice istorie este cea a luptelor de clasă, în măsura în care respectiva teză este considerată obligatorie. Lupta de clasă presupune în mod obiectiv un înalt grad de integrare şi diferențiere socială, iar la modul subiectiv o conştiință de clasă, aşa cum s-a dezvoltat ea în mod rudimentar abia în societatea burgheză. Nu este nou faptul că însăşi clasa, subordonarea socială a atomilor față de un concept universal, care exprimă la fel relațiile constitutive pentru ei precum şi pe cele heteronome, este din punct de vedere structural ceva burghez. Antagonismele sociale sînt străvechi; ele s-au transformat în luptă de clasă doar în chip discontinuu, acolo unde se formase o economie de piață înrudită cu societatea burgheză. De aceea, interpretarea tuturor elementelor istorice în sensul luptei de clasă are un aspect uşor anacronic, după cum modelul de la care a pornit Marx în formularea şi extrapolarea doctrinei sale, a fost acela al capitalismului liberal al întreprinzătorilor. Antagonismele sociale traversează ce-i drept întreaga operă a lui Shakespeare, manifestîndu-se însă prin indivizi, iar la modul colectiv doar în scenele avînd ca protagonist masele, care ascultă de scheme retorice, precum cea a facultății de persuasiune. Pentru o analiză sociologică a lui Shakespeare este desigur evident faptul că el nu a putut fi Bacon. Dramaturgul dialectician de la debutul erei burgheze a contemplat acel *theatrum mundi* mai puțin din perspectiva progresului decît din cea a victimelor sale. Rezolvarea acestui impas printr-o maturitate socială cît şi estetică este îngreunată de interdicțiile structurii sociale. Dacă în artă caracteristicile formale nu pot fi interpretate nemijlocit din punct de vedere politic, totuşi ea nu conține elemente formale fără implicații relative la conținut, iar acelea se întind pînă în sfera politică. In eliberarea formei, aşa cum o doreşte orice artă genuin nouă, se codifică înainte de toate eliberarea societății, căci forma, interdependența estetică a fiecărui element particular, reprezintă în opera de artă raportul social; de aceea, forma eliberată îi repugnă existentului. Acest lucru este întărit de psihanaliză. Potrivit acesteia, orice artă, negație a principiului realității, îşi manifestă revolta față de imaginea tatălui şi este, în această măsură, revoluționară. Aceasta implică în mod obiectiv participarea politică a nepoliticului. Atît timp cît structura socială nu a fost atît de sudată astfel încît simpla formă să acționeze în mod subversiv ca obiecție, raportul operelor de artă cu realitatea socială dinainte dată a fost mai indulgent. Fără a ceda în întregime la aceasta, ele şi-au putut însuşi fără prea multă şovăială elementele acesteia, rămînînd în mod plauzibil aidoma ei, comunicînd cu ea. Astăzi, momentul social critic

al operelor de artă a devenit o opoziție împotriva realității empirice ca atare, pentru că ea s-a transformat într-o ideologie care se dublează pe sine, într-o chintesență a dominației. Faptul că arta nu devine la rîndul ei indiferentă din punct de vedere social, un joc gol şi ornament al mecanismului, depinde de măsura în care construcțiile şi montajele sale sînt în acelaşi timp demontări, receptînd în mod destructiv în interiorul ei elemente ale realității pe care le reuneşte în virtutea libertății față de Altul. Unitatea criteriilor estetic şi social ale artei rezidă în chestiunea de a şti dacă arta, suspendînd realitatea empirică, concretizează relația sa cu realitatea suspendată şi are, de aceea, aerul că ar poseda un soi de prerogativă. In această situație ea nu lasă loc nici unei îndoieli în privința intențiilor sale, şi aceasta fără a-şi mula mesajul pe placul practicienilor politici. Picasso şi Sartre au optat, fără teamă de contradicție, pentru o politică ce interzice ceea ce ei apără în domeniul estetic, şi care-i tolerează pe ei înşişi doar în măsura în care numele lor au o valoare propagandistică. Atitudinea lor se evidențiază pentru că nu rezolvă contradicția, motivată obiectiv, la modul subiectiv, prin

aderarea univocă la o teză anume sau la contrariul ei. Critica atitudinii lor este pertinentă numai dacă este o critică a politicii pentru care au votat; trimiterea prezumțioa-să la faptul că şi-ar fi tăiat craca de sub picioare nu este adecvată. Printre aporiile epocii noastre una nu lipsită de importanță se referă la faptul că nici o idee nu mai este mai adevărată care să nu lezeze interesele celui care o nutreşte, chiar dacă aceste interese sînt obiective.
Cu consecințe importante, recurgîndu-se la terminologia de formalism şi Realism socialist, se operează astăzi distincția dintre esența autonomă a artei şi esența sa socială. Prin această terminologie, lumea administrată exploatează în vederea scopurilor sale chiar şi dialectica obiectivă care pîndeşte în caracterul dublu al fiecărei opere de artă: această dualitate se transformă în maniheism. Respectiva dihotomie este eronată, deoarece prezintă tensiunea dintre cele două elemente ca pe o alternativă simplă, pe care artistul trebuie să o aleagă. Grație suveranității facile a unei hărți de stat-major sociale se privilegiază în mod regulat orientările antiformaliste: celelalte tendințe sînt limitate din punctul de vedere al diviziunii muncii, preluînd pe cît se poate de naiv iluzii burgheze. Grija iubitoare cu care acei *apparatchik-i* îi scot din izolare pe artiştii refractari rimează cu asasinatul lui Meyerhold. în realitate, contradicția dintre arta formalistă şi cea antiformalistă nu poate fi menținută în abstracția sa din moment ce arta vrea să fie altceva decît un discurs tonifiant deschis sau camuflat, în timpul primului război mondial sau ceva mai tîrziu, pictura modernă a adoptat doi poli: Cubismul şi Suprarealismul. Dar Cubismul însuşi, prin conținutul său, a fost o revoltă împotriva reprezentării burgheze a imanenței pure, nefracturate, a operelor artistice. Invers, suprarealişti importanți ca Max Ernst şi Andre Masson, care n-au fost dispuşi la nici o coni-vență cu piața, iar inițial au protestat împotriva sferei artei în ansamblul ei, s-au apropiat de principii formale, Masson adoptînd în mare măsură tehnici non-figurative, cu atît mai mult cu cît ideea şocului, care se epuizează rapid la nivelul temelor, a fost transpusă într-un demers pictural. în momentul în care intenția este de a demasca printr-un flash lumea obişnuită ca aparență şi iluzie, s-a realizat deja teleologic tranziția la non-figurativ. Constructivismul, în mod oficial contrariul Realismului, are prin limbajul deziluzionării înrudiri mai profunde cu transformările istorice ale realității decît un Realism acoperit de multă vreme cu culoare romantică, întrucît principiul acestuia, concilierea cu obiectul, a devenit între timp Romantism. Tendințele Constructivismului au fost în ceea ce priveşte conținutul adecvarea artei, fie ea şi problematică, la lumea desacralizată, care nu se mai putea realiza cu mijloacele realiste tradiționale fără academism estetic. Tot ceea ce astăzi poate fi numit informai nu devine în mod veritabil estetic decît dacă se articulează prin formă; în caz contrar, nu ar fi decît document. La artiştii reprezentativi ai epocii, ca Schonberg, KLee, Picasso, momentul expresiv-mimetic şi cel constructiv se întîlnesc cu intensitate egală, iar nu la falsa mediană pe care o reprezintă tranziția, ci la extreme; ambele momente sînt însă sub aspectul conținutului simultane, expresia este negativi-tatea suferinței, construcția, încercarea de a face față suferinței care decurge din alienare, prin depășirea acesteia în orizontul unei raționalități neştirbite şi de aceea degrevate de violență. Ca şi în gîndire, forma şi conținutul sînt concomitent distincte şi reciproc mijlocite în artă. Atîta timp cît se cedează în fața dihotomiei abstracte dintre formă şi conținut, conceptele de

Progres şi reacțiune

progresist şi reacționar nu prea se aplică la artă, după cum dihotomia se reproduce în contradicția dintre afirmație şi con-traafirmație. Unii îi acuză pe anumiți artişti că sînt reacționari, deoarece reprezintă din punct de vedere social teze reacționare sau pentru că, prin forma operelor lor, oferă sprijin reacțiunii politice într-o manieră bineînțeles afirmată, dar greu demonstrabilă; ceilalți îi califică astfel în virtutea faptului că ar fi rămas în urma nivelului forțelor artistice de producție. Dar conținutul unor opere de artă importante se poate abate de la opinia autorilor. Faptul că Strindberg a inversat într-un sens represiv intențiile

burghezo-emancipatorii ale lui Ibsen este evident. Pe de altă parte, inovațiile sale formale, dizolvarea realismului dramatic şi reconstrucția experienței onirice, sînt din punct de vedere obiectiv critice. Ele certifică tranziția societății către faza ororii într-un mod mai autentic decît cele mai curajoase invective ale lui Gorki. în această măsură, ele sînt şi din punct de vedere social progresiste, conştiința incipientă a catastrofei pentru care se pregăteşte societatea burghez-indi-vidualistă: în interiorul ei, individul total izolat devine un spectru precum în *Sonata spectrelor.* Cele mai grandioase producții ale Naturalismului constituie un contrapunct: oroarea de nimic atenuată a primei părți din *Hanneles Himmelfahrt* de Hauptmann converteşte reproducerea fidelă a realității în expresia cea mai sălbatică. Totuşi, critica socială la adresa Realismului resuscitat prin decret este numai atunci valabilă cînd nu cedează în fața lui *l'art pour l'art.* Caracterul socialmente fals din acel protest împotriva societății s-a evidențiat în decursul istoriei. Stilul ales, bunăoară la Barbey d'Aurevilly, a pălit într-o naivitate demodată, nicidecum adecvată para-disurilor artificiale. Satanismul a devenit comic, după cum a remarcat deja Huxley. Răul căruia Baudelaire, ca şi Nietzsche îi duc lipsa în secolul al XlX-lea liberalist şi care nu a fost pentru ei decît masca instinctului scăpat de represiunea epocii victoriene, a irumpt, în secolul XX, în obstacolele civilizatorii, ca produs al instinctului refulat, cu o bestialitate față de care blas-femiile oribile ale lui Baudelaire au cîştigat o inocență ce contrastează în mod grotesc cu patosul lor. în ciuda superiorității sale, Baudelaire a anunțat curentul *Jugendstil.* Iluzia acestuia a fost înfrumusețarea vieții fără schimbarea ei; frumusețea însăşi a devenit un lucru vid, şi, ca orice altă negație abstractă, s-a lăsat integrată în sfera a ceea ce este negat. Fantasmagoria unei lumi estetice netulburate de scopuri slujeşte ca alibi lumii sub-estetice.

Despre filozofie, despre gîndirea teoretică în general, se poate spune că suferă de un apriorism idealist, în măsura în care dispune doar de concepte; numai prin intermediul lor, ea tratează despre lucrurile la care ele trimit, dar ea nu dispune niciodată de lucrul însuşi. Munca ei sisifică constă în a reflecta neadevărul şi vina, pe care le ia astfel asupra sa, şi a le îndrepta pe cît se poate. Ea nu poate aplica substratul său ontic asupra textelor; vorbind despre această situație, ea o transformă deja în ceva de care vrea să se deosebească. Arta modernă înregistrează această insatisfacție de cînd Picasso şi-a deteriorat tablourile cu primele bucăți de ziar; toate montajele au derivat de aici. Momentul social îşi intră din punct de vedere estetic în drepturile sale prin aceea că nu este imitat sau figurat în artă, ci este injectat artei prin sabotarea acesteia. Ea face astfel să explodeze iluzia imanenței sale pure asemenea ruinelor empirice care, eliberate de contextul lor, se pliază pe principiile imanente de construcție. Arta doreşte, prin cedarea vizibilă în fața materialului brut, să îndrepte puțin din ceea ce spiritul: idei precum cea de artă, pricinuieşte Altului, la care el se raportează şi pe care ar dori să-1 facă să vorbească. Acesta este sensul determinabil al momentului absurd, duşmănos față de intenționalitate al artei moderne, pînă la întrepătrunderea artelor şi pînă la *happening-uri.* Nu-i totuna cu un proces fariseic arivist al artei tradiționale, şi nici cu încercarea de a absorbi negația artei o dată cu forța acesteia. Ceea ce socialmente nu mai este posibil în arta tradițională nu înseamnă că şi-a ratat din această cauză tot adevărul. Se afundă însă într-un strat mineral istoric, care nu mai poate fi atins altfel decît prin negația conştiinței vii: strat fără de care arta însă n-ar mai exista: anume acela al trimiterii silențioase la ceea ce este frumos, fără vreo distincție riguroasă între natură şi operă. Acest moment este contrar celui al dislocării, în care s-a transpus adevărul artei, dar supraviețuieşte în cel de-al doilea prin faptul că recunoaşte ca forță de structurare violența lucrului prin care el se măsoară. în interiorul acestei idei, arta se înrudeşte cu pacea. Fără perspectiva asupra păcii, arta ar fi la fel de falsă ca şi printr-o conciliere anticipată. Frumosul în

Arta şi mizeria filozofiei; primatul obiectului şi arta

artă este aparența unei păci reale. Către aceasta tinde şi violența represivă a formei, prin

reunirea a ceea ce-şi este reciproc ostil şi divergent.
Este greşit a deduce realismul estetic din materialismul filozofic. Fără îndoială că arta, ca formă a cunoaşterii, implică cunoaşterea realității implică, şi nu este realitate care să nu fie socială. Astfel, conținutul de adevăr şi conținutul social sînt mijlocite, deşi caracterul de cunoaştere al artei, conținutul de adevăr al acesteia, transcende cunoaşterea realității înțelese ca Fiindul. Arta devine cunoaştere socială în măsura în care cuprinde esența, iar nu discutînd despre aceasta, exempli-ficînd-o sau imitînd-o într-un mod oarecare. Prin propria sa complexitate, ea face esența să apară împotriva fenomenului. Critica epistemologică a idealismului, critică ce oferă obiectului o anumită predominanță, nu poate fi simplist aplicată la artă. în artă, obiectul este absolut diferit de obiectul din realitatea empirică. Obiectul artei este opera produsă de aceasta, operă ce conține elementele realității empirice, la fel cum ea le transpune, descompune şi reconstruieşte după propria sa lege. Numai printr-o astfel de transformare, iar nu printr-o fotografiere, şi aşa deformantă, arta conferă realității empirice ceea ce-i revine, epifania esenței sale ascunse şi fiorul încercat în fața ei ca monstruozitate. Primatul obiectului nu se afirmă estetic decît în caracterul artei ca istoriografie inconştientă, anamneză a ceea ce a fost supus, refulat, şi este poate încă posibil. Primatul obiectului ca libertate potențială a ceea ce este, emancipare de sub dominație, se manifestă în artă ca libertate a ei față de obiecte. Dacă arta are a-şi afla conținutul pornind, de la Altul ei, concomitent ea se împărtăşeşte de acest Altul numai în contextul imanenței sale, ceea ce nu i se poate imputa. Arta neagă negativitatea primatului obiectului, elementul său non-conciliat, heteronom, pe care ea îl pune încă în evidență prin aparența concilierii care emană din operele sale.
Un argument al materialismului dialectic dogmatic nu este lipsit la o primă vedere de forță persuasivă. Punctul de vedere al modernității radicale ar fi cel al solipsismului, acela al unei monade care, în mod obstinat, se închide intersubiectivității. Diviziunea reificată a muncii manifestă tendințe de nebunie furioasă. Acest lucru sfidează umanitatea, care este de realizat. Dar însuşi solipsismul ar fi iluzoriu, după cum au demonstrat-o critica materialistă şi, cu mult înaintea ei, marea filozofie, orbirea nemijlocirii a pentru-Sinelui, care nu vrea din punct de vedere ideologic să admită propriile mijlociri. Este adevărat că teoria, prin comprehensiunea mijlocirii sociale universale, depăşeşte în mod conceptual solipsismul. Dar arta, mimesis-ul împins către însăşi conştiința sa, este totuşi legată de emoție, de nemijlocirea experienței; altfel ea nu s-ar mai diferenția de ştiință, ar fi în cel mai bun caz un fel de aconto al acesteia, cel mai adesea reportaj social. Modurile de producție colective ale celor mai mici grupuri sînt deja astăzi imaginabile şi solicitate în unele medii; monadele sînt locul experienței în toate societățile existente. Pentru că individuația, cu suferința pe care o implică, este lege socială, societatea nu poate fi experimentată decît în mod individual. Substrucția unui subiect colectiv nemijlocit ar fi obținută în mod necinstit şi ar condamna opera de artă la neadevăr pentru că i-ar sustrage unica posibilitate de experiență, astăzi deschisă. Dacă arta se orientează în chip corectiv, dintr-o convingere teoretică, în funcție de propria sa mijlocire, încercînd să depăşească acel caracter monadic sesizat ca aparență socială, adevărul teoretic îi rămîne străin şi devine neadevăr: opera de artă sacrifică în mod heteronom determinarea sa imanentă. Potrivit Teoriei critice, simpla conştiință a societății nu conduce în mod real dincolo de struc-tura obiectivă, socialmente impusă; şi, fără îndoială, nici opera de artă care, în conformitate cu condițiile sale, este ea însăşi o parte a realității sociale. Opera de artă îşi cîştigă în orice caz această aptitudine, pe care materialismul dialectic dogmatizat i-o atribuie şi i-o pretinde - în chip antimateria-list-, acolo unde, în structura sa monadologică şi ermetică, ea împinge atît de departe ceea ce îi este impus la modul obiectiv, situația sa, încît devine critica acesteia.
Adevăratul prag dintre artă şi o altă cunoaştere este probabil faptul că aceasta din urmă se poate depăşi pe sine prin gîndire fără a abdica, în vreme ce arta nu produce nimic valabil care să nu se constituie pornind de la sine, în funcție de poziția istorică în care se află. Inervația a

ceea ce este din punct de vedere istoric posibil pentru ea este esențială pentru forma de reacție artistică. In artă, expresia de substanțialitate îşi capătă semnificația plecînd de aici. Dacă arta, în numele unui adevăr social,

teoretic superior, vrea mai mult decît experiența care îi este accesibilă şi care trebuie structurată, ea devine mai puțin decît atît, iar adevărul obiectiv pe care şi-1 ia drept criteriu se pierde în ficțiune. Ea ascunde fisura dintre subiect şi obiect. Realismul vizat este o falsă conciliere a subiectului şi obiectului, aşa încît fanteziile cele mai utopice privind arta viitoare nu pot imagina nici una care să fie din nou realistă, fără a cădea o dată mai mult în non-libertate. De aceea, arta îl are pe Altul ei în imanența sa, pentru că aceasta, aidoma subiectului, este în sine mijlocită social. Arta trebuie sa aducă în limbaj conținutul său social latent: să se adîncească în sine pentru a se depăşi. Ea exercită critica solipsismului prin forța exteriorizării, apelînd la propriul ei procedeu, acela al obiectivării. Datorită formei sale, ea transcende subiectul simplu, prizonier al propriilor limite; tot ceea ce, intenționat, ar dori să acopere limitele sale devine infantil, făcîndu-şi din heteronomie chiar şi un merit etic şi social. Dacă la toate acestea s-ar replica faptul că democrațiile populare de tipul cel mai diferit sînt încă antagonice, interzicînd astfel adoptarea unui alt punct de vedere decît cel al alienării, în timp ce un umanism realizat ar întreține totuşi speranța unui punct de vedere diferit - umanism care nu mai are nevoie de arta modernă, simțindu-se bine în preajma celei tradiționale -, atunci o astfel de concesie nu diferă, după cum pare, de doctrina individualismului depăşit, în mare, la bază se află clişeul mic-burghez potrivit căruia arta modernă este la fel de urîtă precum lumea în care a apărut; lumea şi-ar fi meritat arta sa, altfel nici că se putea, dar lucrurile nu pot rămîne totuşi aşa pentru totdeauna. în realitate, nimic nu este de depăşit; termenul este *index falşi.* Este incontestabil faptul că situația antagonică, ceea ce la tînărul Marx se numea alienare şi autoalienare, a reprezentat o forță motrice redutabilă în formarea noii arte. Dar aceasta nu a fost o copie, o reproducere a acelei situații. In denunțarea acelei stări, în transpunerea sa în *imago,* arta a devenit Altul ei, şi la fel de liberă precum o interzic condițiile celor vii. Este posibil ca arta trecută să-i fie redată unei societăți pacificate, artă care a devenit astăzi complementul ideologic al uneia nepacificate; dar faptul că noua artă s-ar întoarce la linişte şi ordine, la reproducerea afirmativă şi armonie, ar constitui sacrificiul libertății sale. Nu este cazul să ne imaginăm cum va arăta arta într-o societate transformată. Probabil că ar fi un al treilea lucru în raport cu arta trecută şi cea prezentă; dar ar fi mai curînd de dorit ca, într-o bună zi, arta să dispară, decît să uite suferința, care este expresia ei şi de la care forma îşi are substanța. Această suferință este conținutul uman pe care non-libertatea o deformează în pozitivitate. Dacă arta viitoare ar fi din nou pozitivă, după dorință, atunci suspiciunea persistenței reale a negativității ar fi acută; suspiciunea este mereu vie, recidiva amenință necontenit, iar libertatea, care ar fi totuşi libertate față de principiul posesiei, nu poate fi posedată. Dar ce ar fi arta ca istoriografie, dacă s-ar debarasa de memoria suferinței acumulate?

Paralipomena

Estetica cere socoteală filozofiei pentru faptul că sistemul academic a degradat-o, transformînd-o într-o simplă disciplină. Ea pretinde filozofiei ceea ce ea însăşi nu face: să extragă fenomenele din pura lor existență şi să oblige la reflecția de sine, la reflecția profundă asupra a ceea ce este încremenit în ştiințe, şi care nu constituie doar o ştiință aparte, dincolo de celelalte. Cu aceasta, estetica se înclină în fața a ceea ce obiectul ei, asemenea oricărui alt obiect, doreşte în mod direct. Fiecare operă de artă are nevoie, pentru a putea fi trăită pe

deplin, de idee, şi astfel de filozofie, care nu este altceva decît gîndirea care nu se lasă înfrînată. Comprehensiunea este totuna cu critica; facultatea comprehensiunii de a lua act de lucrul înțeles ca de ceva spiritual nu este altceva decît facultatea de a distinge între adevăr şi fals, oricît de mult această distincție se abate de la procedeele logicii obişnuite. Arta este, emfatic vorbind, cunoaştere, dar nu cunoaştere a obiectelor. Opera de artă este înțeleasă doar de cel care o înțelege ca un complex al adevărului. Acesta priveşte în mod inevitabil raportul său cu neadevărul, cu propriul său neadevăr şi cu cel din afara sa; orice altă judecată asupra operelor de arta rămîne accidentală. Operele de artă pretind astfel un raport adecvat cu sine. De aceea, ele postulează ceea ce, cîndva, filozofia artei a intenționat să realizeze şi ceea ce, în forma sa tradițională, ea a realizat la fel de puțin prin raportare atît la conştiința actuală, cît şi la operele contemporane.

O estetică lipsită de valori este un nonsens. A înțelege operele de artă înseamnă, după cum de altfel Brecht ştia bine, a percepe momentul logicității lor şi al contrariului acesteia, chiar al faliilor lor, şi a ceea ce ele semnifică. Nimeni nu i-ar putea înțelege pe *Maeştri Cîntăreți,* dacă n-ar percepe momentul denunțat de Nietzsche: o pozitivitate narcisiac pusă în scenă, prin urmare un moment al neadevărului. Separarea dintre comprehensiune şi valoare este organizată scientist; fără valori nu se poate înțelege nimic din punct de vedere estetic, şi viceversa. în artă este mai îndreptățit să se vorbească despre valoare decît în oricare altă parte. Fiecare op spune asemenea unui mim: Sînt bun, nu-i aşa? Răspunsul va fi o judecată de valoare.

Dacă întreprinderea esteticii presupune astăzi în mod obligatoriu critica principiilor şi a normelor sale generale, ea însăşi trebuie să se mențină în mod necesar în sfera universalului. Eliminarea contradicției nu intră în atributele esteticii. Ea trebuie s-o accepte şi să reflecteze, dînd curs necesității teoretice pe care o anunță categoric arta în epoca reflecției. Obligația unei astfel de universalități nu legitimează însă nici o doctrină pozitivă a invarianților. Prin aceste determinări necesar universale, se rezumă rezultatele procesului istoric variind o figură discursivă aristotelică: ceea ce a fost arta. Determinările universale ale artei sînt cele ale lucrului devenit. Situația istorică, devenită confuză datorită acelei *raison d'etre* a artei, caută retrospectiv conceptul de artă, care se încheagă astfel în ceva de genul unității. Această unitate nu este abstractă, ci este desfăşurarea artei către conceptul ei propriu. De aceea, peste tot, teoria presupune ca o condiție proprie a sa, iar nu ca probe şi exemple, analize concrete. Către turnura istorică spre universal fusese deja Benjamin determinat în teoria reproductibilității[94], intensificînd pînă la extrem adîn-cirea în opere de artă concrete.

Pentru a satisface pretenția ca estetica să fie reflexia experienței artistice, fără ca aceasta să-şi piardă caracterul ei teoretic decisiv, cea mai bună metodă este de a introduce în categoriile tradiționale, prin intermediul modelelor, o mişcare

94 *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.,* voi. 1, pp. 366 şi urm.

a conceptului, care să fie confruntată cu experiența artistică. Nu este vorba aici de a construi un continuum între poli. Sfera teoriei este abstractă şi nu are voie să inducă în eroare prin exemple ilustrative. Insă uneori, ca şi altădată în *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel, se poate aprinde spontan scînteia între concretețea experienței spirituale şi mediul conceptului universal, aşa încît concretul nu mai serveşte drept exemplu, ci este lucrul însuşi, care încercuieşte raționamentul abstract, fără de care numele n-ar putea fi totuşi găsit. în acest caz trebuie luată în considerare latura producției: problemele obiective şi dezideratele pe care le prezintă produsele. Primatul sferei producției în operele de artă este cel al esenței lor, ca primat al produselor muncii sociale față de contingența realizării lor subiective. Raportarea la categoriile tradiționale este însă inevitabilă, întrucît doar reflexia acelor categorii permite

utilizarea experienței artistice de către teorie. Prin transformarea categoriilor, exprimată şi determinată de un asemenea gen de reflexie, experiența istorică pătrunde în teorie. Prin dialectica istorică, pe care ideea o pune în categoriile tradiționale, acestea îşi pierd starea lor abstractă defectuoasă, fără a sacrifica însă universalul, care este inerent ideii: estetica vizează universalul concret. Analiza cea mai ingenioasă a unor structuri singulare nu înseamnă în mod direct estetică; acest lucru este punctul ei slab, dar şi superioritatea ei față de ceea ce se numeşte ştiința artei. Din punctul de vedere al experienței artistice actuale, însă, este legitim să se recurgă la categorii tradiționale, care nu dispar în producția actuală, ci reapar chiar prin propria lor negație. Experiența se încheie cu estetica: ea ridică la nivelul logicii şi conştiinței ceea ce în operele de artă se produce de o manieră confuză, inconsecventă, iar în opera singulară, insuficientă. Sub acest aspect, estetica non-idealistă se ocupă şi ea de „idei". Diferența calitativă dintre artă şi ştiință nu constă, simplist, în a face din ştiință instrumentul de cunoaştere a artei. Categoriile pe care ştiința le introduce sînt de natură atît de diferită față de categoriile inerente artei, încît proiecția acestora din urmă asupra conceptelor ştiințifice nu mai explică neapărat ceea ce ea avea de gînd să explice. Semnificația crescîndă a tehnologiei în operele de artă nu trebuie să inducă ideea că ele aparțin tipului de rațiune care a produs tehnologia şi care se perpetuează într-însa.

Clasicul supraviețuieşte prin ideea operelor de artă ca idee a unui element obiectiv mijlocit prin subiectivitate. Altfel, arta ar însemna efectiv o pierdere de timp oarecare, fără legătură cu celelalte activități şi probabil retrogradă din punct de vedere istoric. Ea s-ar nivela, ajungînd produsul-surogat al unei societăți a cărei energie nu mai este absorbită de cîştigarea existenței, sau în care, cu toate acestea, satisfacerea directă a instinctelor este limitată. Acestei situații i se opune arta, ce contrazice cu înverşunare pozitivismul tinzînd s-o supună universalului pentru-Altul. Nu este vorba de faptul că, integrată în contextul orbirii societății, ea nu ar putea fi, totuşi, ceea ce combate. Dar existența sa nu este compatibilă cu puterea, care vrea, astfel, s-o degradeze, s-o înfrîngă. Ceea ce se exprimă în operele importante se îndreaptă împotriva pretenției de totalitate a rațiunii subiective. Falsitatea acesteia devine vizibilă prin obiectivitatea operelor de artă. Desprinsă de pretenția ei imanentă de obiectivitate, arta n-ar fi altceva decît un sistem de stimuli mai mult sau mai puțin organizat, care condiționează reflexele pe care arta le atribuie de la sine, autist şi dogmatic, sistemului, iar nu celor asupra cărora sistemul îşi exercită influența. Prin aceasta, distincția dintre opera de artă şi calitățile pur senzuale ar dispărea, opera ar fi un fragment al realității empirice, în termeni americani: *a battery of tests*, iar mijlocul adecvat pentru a da seamă de artă un *program analyser*, sau anchete ale reacțiilor medii ale grupurilor față de operele de artă sau genuri; numai că din respect, probabil, pentru domeniile recunoscute ale culturii, pozitivismul pare să meargă rar într-atît de departe, după cum o reclamă consecvența propriei metode. Dacă el combate, ca teorie a cunoaşterii, orice sens obiectiv, atribuind artei fiecare gînd care nu este reductibil la propoziții declarative, atunci, fără să recunoască, el neagă arta *a Urnim*, pe care o ia la fel de puțin în serios precum omul de afaceri obosit, care o utilizează ca şi cînd s-ar supune unui masaj; pozitivismul ar fi, dacă arta corespunde criteriilor sale pozitiviste, subiectul ei transcendental. Conceptul de artă avut în vedere de pozitivism converge cu cel de industrie culturală, care îşi organizează într-adevăr produse-

le ca sisteme de stimuli, pe care teoria proiecției subiective le atribuie pe nedrept artei. Argumentul lui Hegel împotriva esteticii subiective axate pe senzația spectatorului a fost accidentalitatea acestei estetici. Lucrurile n-au rămas aici. Momentul de efect asupra subiectului este calculat de industria culturală, ajungînd, după valori statice medii, o lege generală. El a devenit spirit obiectiv. Dar aceasta nu atenuează critica lui Hegel. Căci universalitatea stilului actual este nemijlocitul negativ, lichidarea oricărei pretenții de adevăr a lucrului, precum şi

amăgirea permanentă a spectatorilor prin asigurarea implicită că de dragul lor există acel ceva prin care li se iau din nou doar banii distribuiți lor de puterea economică concentrată. Această situație conduce tocmai de aceea estetica - dar şi sociologia, în măsura în care, fiind una a pretinselor comunicații, face servicii esteticii subiective - la obiectivitatea operei de artă. în activitatea practică de cercetare, adepții pozitivismului, operînd bunăoară cu testul Murray, se opun oricărei analize orientate către conținutul expresiv obiectiv al imaginilor testului, pe care o consideră a fi nedemnă de o analiză ştiințifică, întrucît ea ar fi mult prea dependentă de observator; pe deasupra, ei ar trebui să procedeze astfel cu operele de artă, care nu sînt construite asemenea testului, bazat pe receptori, ci îi confruntă pe aceştia cu obiectivitatea operelor. Simpla afirmație solemnă, desigur, că operele de artă nu sînt suma stimulilor, este pentru pozitivism o bagatelă, după cum este pentru el orice apologetică. Pozitivismul le-ar putea trata ca pe nişte raționalizări şi proiecții, ceea ce i-ar fi util numai pentru a-şi procura un statut social după modelul de comportare a milioane de impostori culturali față de artă. Sau, mai radical, el ar putea descalifica obiectivitatea artei, reducînd-o la un vestigiu animist, care, precum orice rămăşiță, trebuie să cedeze locul raționalității. Cel care refuză ca experiența să-i fie privată de obiectivitate şi nu doreşte să lase pe seama snobilor autoritatea asupra artei, trebuie să procedeze de o manieră imanentă, pornind de la reacțiile subiective, în a căror simplă oglindire, după bunul-simț pozitivist, se epuizează arta şi conținutul ei. Adevărată în această tentativă pozitivistă este platitudinea că fără experiența artei nu se va şti nimic, şi nici nu va putea fi vorba despre ea. Dar în experiența aceasta se situează tocmai diferența ignorată de pozitivism: anume, diferența drastică, dacă un şlagăr, din care nu e de înțeles nimic, este întrebuințat ca panou pentru tot felul de proiecții psihologice, sau dacă o operă este înțeleasă prin faptul că i te supui propriei sale discipline. Ceea ce a ridicat estetica filozofică la rangul de element eliberator al artei, după propria sa terminologie: de transcendență a spațiului şi timpului, a fost autonegarea contemplatorului, care se stinge la modul virtual în operă. El este constrîns la aceasta de către operele de artă, de acel *index veri et falşi* al fiecăreia; numai cel care se supune criteriilor sale obiective o înțelege; cel căruia nu-i pasă de ele este consumatorul. în comportamentul adecvat față de artă, momentul subiectiv se conservă totuşi: cu cît efortul e mai mare pentru a realiza opera şi dinamica sa structurală, cu cît contemplarea operei îl implică mai mult pe subiect, cu atît mai mult subiectul, uitînd de sine, percepe obiectivitatea: şi în procesul de receptare, subiectul mediază obiectivitatea. Cu fiecare Frumos contemplat, subiectul îşi conştientizează nimicnicia, cum a constatat-o Kant în cazul Sublimului, şi ajunge dincolo de ea, la ceea ce este altfel. Teoria kantiană are singurul defect că a supus explicației antiteza dintre această nimicnicie şi infinitul pozitiv, situîndu-o din nou în subiectul inteligibil. Durerea provocată de contemplarea Frumosului este dorința acelui inaccesibil barat de blocul subiectivității, despre care subiectul ştie că este mai adevărat decît el însuşi. Experiența, eliberată fără violență de blocul subiectivității, este deprinsă pornind de la capitularea subiectului în fața legii formei estetice. Contemplatorul încheie acordul cu opera de artă ca aceasta să poată vorbi. Cine face aluzie la faptul că „posedă" ceva din opera de artă, transferă aidoma snobului raportul de proprietate asupra a ceea ce lui îi este absolut străin; el prelungeşte modul de comportare al neîntreruptei conservări de sine şi subordonează Frumosul acelui interes pe care, potrivit judecății kantiene, îl transcende. Faptul că nu există, cu toate acestea, nici un Frumos fără subiect, că la un în-Sine nu se ajunge decît prin pentru-Altul, se datorează instaurării de sine a subiectului. Pentru că ea a dezorientat Frumosul, este nevoie de subiect, care să amintească în imagine de acel lucru. Melancolia serii nu este starea de suflet a celui care o resimte, dar ea nu-1 atinge decît pe cel care s-a diferențiat atît de mult, a devenit într-atît de mult subiect, încît nu rămîne orb pentru

ea. Abia subiectul fortificat şi desfăşurat, produs al dominației totale a naturii şi a injustițiilor

sale, are de asemenea forța de a se retrage din fața obiectului şi de a-şi revoca instaurarea de sine. Subiectul subiectivismului estetic este însă slab, *„outer directed".* Supraaprecierea momentului subiectiv în opera de artă şi absența raporturilor cu aceasta sînt echivalente. Subiectul devine numai atunci esența operei de artă, cînd apare străin şi exterior acesteia, compensează caracterul de stranietate şi se substituie lucrului. Desigur, obiectivitatea operei de artă nu este dată cunoaşterii în totalitate şi în mod adecvat, iar în operele de artă, ea nu este nicidecum incontestabilă; diferența dintre exigențele problemelor inerente operelor de artă şi soluționarea lor mistuie acea obiectivitate. Obiectivitatea nu este un fapt pozitiv, ci un ideal al lucrului, ca şi al cunoaşterii sale. Obiectivitatea estetică nu este imediată; cel care crede că o are în mină, se înşală. Daca ea ar fi nemijlocită, atunci ar coincide cu fenomenele sensibile ale artei, escamotînd momentul său spiritual; acest lucru este greşit pentru sine şi pentru alții. Estetica nu înseamnă altceva decît a cerceta condițiile şi medierile obiectivității artei.
Argumentarea hegeliană împotriva întemeierii subiectivist-kantiene a esteticii este prea simplă: ea poate emerge fără rezistență în obiect sau cu categoriile acestuia - care coincid la Hegel cu conceptele de genuri -, după cum pentru el este *apriori* spirit. Cu caracterul absolut al spiritului se prăbuşeşte şi cel al spiritului operelor de artă. De aceea este atît de dificil pentru estetică de a nu ceda pozitivismului, sfîrşind în el. Dar demontarea metafizicii spiritului nu alungă spiritul din artă: momentul ei spiritual este fortificat şi concretizat deîndată ce nu mai trebuie ca totul în ea să fie fără deosebire spirit; cum de altfel nici Hegel n-a vizat acest lucru. Dacă metafizica spiritului a fost împărtăşită de artă, după declinul celei dintîi, spiritul va fi într-un fel redat artei. Caracterul inadecvat al teoremelor subiectiv-pozitiviste privind arta poate fi demonstrat pornind de la aceasta şi nu prin deducție de la o filozofie a spiritului. Normele estetice care trebuie să corespundă formelor de reacție invariante ale subiectului înțelegător nu sînt valabile din punct de vedere empiric; aşa se întîmplă, de exemplu, cu teza psihologiei şcolare orientate contra muzicii contemporane, potrivit căreia urechea este incapabilă de a percepe fenomene sonore simultane
foarte complexe care se îndepărtează mult de raporturile armoniei naturale: există incontestabil urechi care să perceapă astfel de fenomene, şi nu e de înțeles de ce nu ar fi toți capabili de aşa ceva; limita nu este una transcendentală, ci una socială, de natură secundară. Dacă o estetică de tip empiric defineşte valori medii ca norme, atunci în mod inconştient ia partea conformității sociale. Ceea ce o astfel de estetică înregistrează ca agreabil sau dezagreabil nu este pe deplin un natural sensibil; societatea întreagă, promovarea şi cenzura sa îl preformează, iar împotriva acestei stări de lucruri s-a revoltat mereu producția artistică. Reacțiile subiective precum dezgustul față de suavitate, un factor al artei contemporane, sînt rezistențele transferate în domeniul senzorial față de convențiile sociale heteronome. în general, baza pretinsă a artei este condiționată de reacții şi de comportamente subiective; o constrîngere latentă guvernează mereu hazardul gustului, chiar dacă acea constrîngere nu este întotdeauna aceea a lucrului; reacția subiectivă, indiferentă față de lucru, este străină esteticii. în schimb, cel puțin fiecare moment subiectiv este la rîndul său în operele de artă motivat şi de către lucru. Sensibilitatea artistului este în esență facultatea de a păşi, încordîndu-şi auzul, pe urmele lucrului, de a vedea cu ochii lucrului. Cu cît estetica se construieşte mai strict, după postulatul hegelian, pornind de la lucrul în mişcare, cu cît ea devine mai obiectivă, cu atît mai puțin confundă ea invariantele problematice şi întemeiate subiectiv cu obiectivitatea. Meritul lui Croce a constat în faptul că a eliminat, în spirit dialectic, orice criteriu exterior lucrului; Hegel a fost împiedicat să facă aceasta de clasicismul său. El a întrerupt în estetică mişcarea dialectică, la fel cum a făcut şi în doctrina instituțiilor din *Filozofia dreptului.* Abia prin experiența artei contemporane radical nominaliste, estetica lui Hegel se regăseşte; chiar Croce se retrage din fața ei.
Pozitivismul estetic care înlocuieşte descifrarea teoretică a operelor cu inventarul efectelor lor îşi are momentul său de adevăr în măsura în care denunță fetişizarea operelor, fetişizare care

ea însăşi este o parte a industriei culturale şi a declinului estetic. Acesta este pozitivismul care aminteşte de momentul dialectic, potrivit căruia nici o operă de artă nu este

pură. Pentru unele forme estetice, precum opera, corelația efectelor este şi ea constitutivă; dacă mişcarea interioară a genului obligă la refuzul ei, atunci genul devine în mod virtual imposibil. Cine ar înțelege neîntrerupt opera de artă ca în-Sinele pur, drept care, cu toate acestea, ea trebuie luată, ar deveni victima naivă a instaurării sale de sine şi ar considera aparența drept realitate de grad secund, orbit fiind în privința unui moment constitutiv al artei. Pozitivismul este conştiința încărcată a artei: el o avertizează că ea nu este adevărată în chip nemijlocit.

In timp ce teza privind caracterul proiectiv al artei ignoră obiectivitatea acesteia — calitatea sa şi conținutul său de adevăr -, rămînînd dincoace de un concept emfatic al artei, ea este interesantă ca expresie a unei tendințe istorice a artei. Ceea ce ea le pricinuieşte operelor de artă prin filistinismul său corespunde caricaturii Luminilor, rațiunii subiective descătuşate. Dominația socială exercitată de aceasta se extinde asupra operelor. Acea tendință, care prin dezestetizare doreşte să facă imposibile operele de artă, nu poate fi sistată sub pretextul că arta este indispensabilă: acest lucru nu stă nicăieri scris. Dar trebuie avute în vedere în chip integral consecințele teoriei proiecției: negarea artei. Altfel, teoria proiecției duce la neutralizarea infamă a artei după schema industriei culturale. Dar conştiința pozitivistă are, ca fiind una falsă, dificultățile sale: ea are nevoie de artă, pentru a evacua în ea ceea ce nu are loc în spațiul ei înăbuşitor de strimt. Pe deasupra, pozitivismul, încrezător în ceea ce există, trebuie să se acomodoze cu arta, pentru că ea există. Pozitiviştii ies din dilemă, luînd la fel de puțin în serios arta precum un *tired businessman.* Acest lucru le permite să fie toleranți față de operele de artă, despre care cred că nu mai sînt deja.

Se poate demonstra în chip evident faptul că operele de artă nu pot fi explicate integral prin geneza lor, şi, în consecință, metoda filologică le ratează. Schikaneder n-a avut nici cea mai vagă presimțire a lui Bachofen. Libretul *Flautului fermecat* este un amalgam al surselor celor mai diverse, fără să realizeze vreo unitate. Dar în text apare în mod obiectiv conflictul dintre matriarhat şi patriarhat, dintre esența lunară şi esența solară.

Acest lucru explică şi forța de rezistență a textului, apreciat drept nereuşit de gusturile pedante. El oscilează între banalitate şi profunzime misterioasă; față de prima este protejat prin faptul că partitura de coloratură a Reginei Nopții nu reprezintă cîtuşi de puțin „principiul rău".

Experiența estetică se cristalizează în opera particulară. Cu toate acestea, nici una nu poate fi izolată, nici una nu este independentă de continuitatea conştiinței ce face experiențe. Caracterul punctual şi atomist se opune la fel de mult experienței estetice ca oricărei alteia: în raportul cu operele de artă văzute ca monade trebuie să se integreze forța acumulată a ceea ce s-a format deja ca o conştiință estetică dincolo de opera particulară. Acesta este sensul rațional al conceptului de înțelegere artistică. Continuitatea experienței estetice este marcată de caracteristicile tuturor celorlalte experiențe şi de întreaga ştiință a celui care face experiența; bineînțeles că ea se confirmă şi se corectează doar prin confruntarea cu fenomenul.

Reflecția intelectuală, gustul care se crede deasupra lucrului, poate considera la repezeală că procedeele tehnice din *Renard* de Strawinsky sînt mai potrivite pentru *Lulu* de Wedekind decît muzica lui Alban Berg. Muzicianul ştie în ce măsură ultima este de o calitate superioară în raport cu muzica lui Strawinsky şi jertfeşte pentru aceasta suveranitatea punctului de vedere estetic; din astfel de conflicte se compune experiența artistică.

Sentimentele provocate de operele de artă sînt reale şi, în măsura aceasta, extra-estetice. Prin raportare față de aceste sentimente, atitudinea cognitivă, inversă celei a subiectului contemplator, este în primul rînd mai corectă, fiind mai justă pentru fenomenul estetic, fără a-

1 confunda cu existența empirică a contemplatorului. Dar faptul că opera de artă nu are numai un caracter estetic, ci îşi află originile, mai mult sau mai puțin, în straturile empirice, faptul că ea posedă un caracter obiectual, că este un *fait social* şi converge, în fine, prin ideea de adevăr cu meta-esteticul, toate acestea implică o atitudine critică a comportamentului pur chimic față de artă. Subiectul

Paralipomena

experienței, de care se îndepărtează experiența estetică, se reîntoarce în ea ca subiect transestetic. Emoția îl atrage pe subiectul distanțat din nou în el însuşi. în timp ce operele de artă se deschid contemplării, ele îl dezorientează în acelaşi timp pe contemplator în distanța sa, aceea de simplu spectator; adevărul operei îi apare acestuia ca adevăr care trebuie să fie şi al lui. Momentul acestei treceri este momentul suprem al artei. El salvează subiectivitatea, chiar estetica subiectivă tra-versînd negația sa. Subiectul emoționat de artă face experiențe reale: dar, în virtutea investigării operei de artă ca operă de artă, ele sînt experiențe prin care încorsetarea în propria subiectivitate încetează şi dispare mărginirea instaurării de sine. Dacă în emoție subiectul îşi află adevărata fericire procurată de operele de artă, atunci această fericire este una orientată împotriva lui; de aceea, lacrimile sînt organul acelei emoții, care exprimă şi tristețea privind propria efemeritate. Kant a perceput ceva din aceste lucruri în estetica Sublimului, pe care o situează în afara artei.
Non-naivitatea vizavi de artă, ca reflecție, are bineînțeles nevoie de naivitate din alt punct de vedere: anume, conştiința estetică nu permite reglarea experiențelor sale în funcție de criteriile culturale ale momentului, ci îşi conservă forța de reacție spontană şi față de şcolile de avangardă. Deşi conştiința individuală se supune în plan artistic mijlocirilor societății, ale spiritului obiectiv dominant, ea rămîne locul geometric al reflecției de sine a acelui spirit, lărgindu-1. Naivitatea față de artă este un ferment al orbirii; cel totalmente lipsit de ea este de-a dreptul obtuz, prizonier a ceea ce i se impune.

Paralipomena

Dacă ismele trebuie apărate, atunci pentru că ele sînt formule concise, dovezi ale nivelului universal al reflecției, precum şi în calitatea lor formatoare de şcoală, urmaşe a ceea ce a realizat tradiția odată. Aceasta irită conştiința burgheză dihotomică. Deşi în ea totul este supus planificării şi voinței, sub constrîngerea ei arta, la fel ca şi iubirea, trebuie să fie spontană, involuntară şi inconştientă. Lucrul acesta îi este interzis artei în planul filozofiei istoriei. Tabu-ul impus asupra formulelor concise este unul reacționar.
Noul este moştenitorul a ceea ce mai înainte dorea să spună conceptul individualist de originalitate, pe care îl aduc între timp în discuție cei care nu vor Noul, învinuindu-1 de lipsă de originalitate, acuzînd orice formă avansată de uniformitate.
Dacă evoluțiile artistice tîrzii au ales montajul ca principiu subcutan al lor, operele au purtat cu ele dintotdeauna ceva din principiul acestora. în mod particular, această situație poate fi demonstrată cu referire la tehnica *puzzle,* proprie marii muzici a Clasicismului vienez, muzică ce corespunde totuşi în cea mai mare parte idealului evoluției organice a filozofiei timpului.
Faptul că structura istoriei este distorsionată de *partis-pris-nl* în favoarea evenimentelor realmente sau aparent mari este valabil şi pentru istoria artei. Ea se cristalizează de fiecare dată în Noul calitativ, dar trebuie avută în vedere antiteza, anume că Noul acesta este calitatea ce apare în mod neaşteptat, este schimbarea bruscă, dar, la fel de bine, un nimic. Acest lucru pune într-o altă lumină mitul creației artistice. Artistul realizează tranziția minimă, nu creația maximă *ex nihilo.* Diferențialul Noului este locul productivității. Prin minimul infinit a ceea ce trebuie decis, artistul se dovedeşte a fi executorul unei obiectivități colective a spiritului, față de care participarea sa dispare; reprezentarea geniului, ca receptor, ca element pasiv,

aminteşte implicit de acest lucru. Situația aceasta deschide perspectiva asupra a ceea ce face din operele de artă mai mult decît determinarea lor primară, mai mult decît artefacte. Pretenția lor de a fi aşa şi nu altfel contravine
caracterului de artefact, ducîndu-1 la extrem; artistul suveran doreşte să nimicească *hybris-u* creației. Puținul adevăr în credința că totul mai există încă îşi află aici locul. în claviatura fiecărui pian se găseşte întreaga *Appassionată,* compozitorul nu trebuie decît s-o aducă la suprafață, iar pentru aceasta este, bineînțeles, nevoie de Beethoven.
Cu toată aversiunea față de ceea ce pare a fi vetust în modernitate, situația artei față de *Jugendstil* nu s-a schimbat deloc într-atît de radical, pe cît ar conveni acelei aversiuni. Ea însăşi poate proveni la fel din această cauză, ca şi actualitatea neatenuată a operelor, care pot fi atribuite acelui *Jugendstil,* dar care nu s-au epuizat în el, cum este cazul cu *Pierrot lunaire* de Schonberg, dar şi cu unele opere de Maeterlinck şi Strindberg. *Jugendstil-vX* a fost prima încercare colectivă de a instaura sensul absent din perspectiva artei; eşecul acelei tentative descrie pînă astăzi în mod exemplar aporia artei. Ea a explodat în Expresionism; funcționalismul şi echivalentele sale în arta fără raportare la scop au fost negația sa abstractă. Cheia actualei anti-arte, cu Beckett în frunte, o constituie ideea de a concretiza acea negație; de a desluşi din negația declarată a sensului metafizic o noimă estetică. Principiul estetic al formei este în sine, prin sinteza a ceea ce este format, instaurare de sens, chiar şi acolo unde sensul este repudiat sub aspectul conținutului. în această măsură, arta rămîne, indiferent de ceea ce vrea şi spune, teologie; pretenția sa de adevăr şi afinitatea cu neadevărul sînt acelaşi lucru. Acest fapt s-a evidențiat în mod specific în *Jugendstil.* Situația devine acută o dată cu întrebarea dacă arta mai este posibilă după declinul teologiei şi în absența totală a oricărei teologii. Dar dacă această necesitate există în continuare, ca la Hegel, care a exprimat primul îndoiala istorico-filozofică față de această posibilitate, atunci ea păstrează ceva care aduce a oracol; rămîne ambivalent faptul dacă posibilitatea ei este o dovadă genuină a perenului teologiei sau reflectarea blestemului peren.
Jugendstil-u este, după cum îl trădează numele, pubertatea declarată ca permanență: utopie, care scontează imposibilitatea propriei sale realizări.
Ura față de Nou provine de pe un teren al ontologiei burgheze, pe care aceasta îl trece sub tăcere: ceea ce este efemer nu trebuie să dureze, iar moartea să aibă ultimul cuvînt.
Principiul senzaționalului a mers întotdeauna mînă în mînă cu contrarierea intenționată a burghezului şi s-a adaptat mecanismului burghez de valorizare.
Pe cît de sigură este împletirea conceptului de Nou cu trăsături sociale fatale, îndeosebi cu cea de *nouveaute* pe piață, pe atît de imposibil este, începînd cu Baudelaire, Manet şi *Tristan,* de a-1 suspenda; încercările de acest gen n-au adus față de acci-dentalitatea şi caracterul pretins arbitrar al conceptului decît o dublă măsură de accidentalitate şi caracter arbitrar.
Dinspre categoria amenințătoare a Noului radiază permanent seducția libertății, care este mai puternică decît ceea ce frînează, nivelează în ea, fiind uneori steril.
Categoria Noului coincide ca negație abstractă cu cea a permanenței: invarianta sa este slăbiciunea sa.
Modernitatea a apărut din punct de vedere istoric ca un element calitativ, ca diferență față de modelele depotențate, de aceea ea nu este ceva pur temporal; acest lucru permite de altfel înțelegerea faptului că, pe de o parte, ea şi-a însuşit calități invariabile, care i se reproşează mereu, pe de altă parte ea nu poate fi lichidată, pentru că ar fi demodată. Intra-esteticul şi socialul se împletesc. Cu cît este nevoie de mai multă artă pentru a rezista în fața vieții determinate şi standardizate de aparatul puterii, cu atît mai mult ea aminteşte de haos: uitat fiind, el se transformă în dezastru. De aici, falsitatea lamentărilor cu privire la aparenta teroare spirituală a modernității; ele acoperă teroarea lumii, căreia arta i se interzice. Teroarea unei modalități de reacție care nu suportă nimic altceva decît Noul, este, ca ruşine față de debilitatea culturii oficiale, benefică. Cine trebuie să se jeneze să pălăvrăgească despre arta

care nu are voie să uite omul, sau, în cazul operelor care surprind, să pună întrebări referitoare la mesajul acestora, acela va trebui să sacrifice, ce-i drept împotriva voinței, poate chiar şi fără

convingere veritabilă, deprinderi dragi, dar ruşinea poate inaugura un proces din exterior spre interior, care îi pune m imposibilitate pe cei terorizați, în cele din urmă şi față de ei înseşi, să se alăture corului.
Procedeele industriale, care domină tot mai mult producția materială a societății, nu pot fi separate de conceptul estetic al Noului; nu se poate spune dacă expoziția intermediază intre cele două, după cum pare să fi presupus Benjamin[95]. Dar tehnicile industriale, repetiție de ritmuri identice şi realizare repetată a identicului după un model, conțin în acelaşi timp un principiu care este contrar Noului. Acest lucru se impune în antinomia Noului estetic.

95 *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, voi. 1, pp. 375 şi urm.

Pe cît de puțin există un lucru care să fie în mod simplu urît, pe cît de mult Urîtul a putut deveni, prin funcția sa, frumos, pe atît de puțin există Frumosul pur şi simplu: este banală observația că cel mai frumos apus de soare, cea mai frumoasă fată, fidel reproduse, pot deveni oribile. Totuşi, în cazul Frumosului, ca şi în cel al Urîtului, nu trebuie ascuns în mod excesiv momentul nemijlocirii: nici un îndrăgostit, capabil să perceapă diferențele - iar aceasta este condiția iubirii - nu va lăsa să dispară frumusețea iubitei. Frumosul şi Urîtul nu trebuie să fie nici ipostaziate, nici relativizate; raportul lor se dezvăluie treptat, iar în mod frecvent unul devine negația celuilalt. Frumusețea este istorică în sine însăşi, este ceea ce se eliberează din lanțuri.
Frumusețea unor oraşe demonstrează cît de puțin subiectivitatea empiric producătoare şi unitatea ei, pe de o parte, formează un tot cu subiectul estetic constitutiv, sau chiar cu calitatea estetică obiectivă. Perugia, Assisi manifestă gradul cel mai înalt al formei şi coerenței înfățişării, fără ca acest lucru să fi fost intenționat sau intuit, deşi elementul de organizare şi planificare nu trebuie subestimat nici în ceea ce, din punct de vedere organic, pare a fi o a doua natură. Această impresie este favorizată de bolta lină a dealurilor, de nuanța roşiatică a pietrelor, elemente extraestetice, care, în calitatea lor de material al muncii umane, determină de la sine, printre altele, forma. Aici continuitatea istorică acționează ca subiect, veritabil spirit obiectiv, care se lasă condus de acea determinantă, fără ca arhitectul să se fi gîndit la aceasta. Acest subiect istoric al Frumosului dirijează în mare măsură şi producția fiecărui artist. Dar ceea ce determină frumusețea unor astfel de oraşe sub pretextul elementelor exterioare este inte-rioritatea lor. Istoricitatea imanentă devine fenomen, iar o dată cu ea se desfăşoară şi adevărul estetic.
Identificarea artei cu Frumosul este insuficientă nu numai din cauză că ar fi prea formală. In ceea ce arta a devenit, categoria Frumosului reprezintă doar un moment, pe deasupra unul care s-a transformat în profunzime: prin absorbția Urîtului, conceptul frumuseții în sine s-a schimbat fără ca estetica să se poată totuşi dispensa de el. Prin absorbția Urîtului, frumusețea rămîne suficient de puternică pentru a se lărgi, asimilînd contradicția ei.
Hegel ia pentru prima dată atitudine față de sentimentalismul estetic, care doreşte să înțeleagă conținutul operei de artă în sine, în cele din urmă, nu în funcție de ea însăşi, ci luînd în considerare efectul ei. Forma ulterioară a acestui sentimentalism este conceptul de atmosferă, care are valoarea sa istorică. Nimic altceva n-ar putea descrie mai potrivit estetica lui Hegel decît incompatibilitatea ei cu momentul atmosferei sau al tonalității în opera de artă. El insistă, ca peste tot, asupra solidității conceptului. Aceasta convine obiectivității operei de artă

vizavi de efectele sale precum şi faţă de simpla sa faţadă sensibilă. în schimb, progresul realizat astfel este plătit printr-un element străin artei, obiectivitatea, element avînd caracter obiectual, printr-un surplus de materialitate. El ameninţă să reducă estetica la o treaptă preartistică, la modul de comportare concret al burghezului care vrea să afle într-un tablou sau o piesă de teatru un conţinut solid, de care să se poată sprijini şi pe care să-1 poată palpa. Dialectica artei se reduce în cazul lui Hegel la genuri şi la istoria lor, dar ea nu este suficient de radical transpusă în teoria operei. Faptul că Frumosul natural nu se pretează la o determinare prin spirit îl îndeamnă pe Hegel să discrediteze ceea ce, în artă, nu este spirit ca intenţie. Corelatul ei este reificarea. Corelatul elaborării absolute este în permanenţă elaboratul ca obiect solid. Hegel nu ţine seama de caracterul ne-obiectual al artei, ce face parte din conceptul însuşi al acesteia, opunîndu-se lumii empirice a lucrurilor. El îl transferă polemic asupra Frumosului natural, ca fiind indeterminarea sa rea. Dar exact cu acest moment Frumosul natural posedă ceva care, dacă se pierde în opera de artă, o face să decadă în banalitatea simplei facticităţi. Cine nu poate realiza în experienţa naturii separarea de obiectele acţiunii, ce constituie elementul estetic, acela nu este capabil de experienţă artistică. Ideea lui Hegel, potrivit căreia Frumosul artistic provine din negarea Frumosului natural, şi astfel din acesta, trebuie transformată în aşa fel, încît acel act care întemeiază conştiinţa de Frumos să fie realizat în experienţa nemijlocită, dacă nu trebuie deja să postuleze ceea ce constituie. Concepţia Frumosului artistic este intim legată de Frumosul natural: ambele vor să restituie natura prin dezicerea de simpla nemijlocire a acesteia. Să amintim conceptul de aură al lui Benjamin: „E recomandabil a ilustra conceptul de aură propus mai sus pentru obiectele istorice prin recurgerea la conceptul de aură a obiectelor naturale. Pe aceasta din urmă o definim ca apariţie unică a unei depărtări, oricît de apropiată ar fi ea. A urmări liniştit cu privirea într-o după-amiază de vară un şir de munţi la orizont sau o creangă, care-şi aruncă umbra asupra celui ce se odihneşte - aceasta înseamnă a respira aura munţilor, aura acelei crengi."[96] Ceea ce se numeşte aici aură este cunoscut experienţei artistice sub denumirea de atmosferă a operei de artă şi înţeles ca un element al acesteia prin care interdependenţa momentelor ei trimite dincolo de acestea, lăsînd în mod separat fiecărui moment să se depăşească pe sine. Tocmai acest constituent al artei, care a fost impropriu identificat cu termenul existenţial-ontologic de „tonalitate", reprezintă în opera de artă acel ceva care se sustrage obiectualităţii, înregistrării stărilor de fapt, iar, după cum arată orice încercare de descriere a atmosferei operei, el este fugitiv şi efemer. Totuşi, acest ceva, care a putut cu greu fi conceput în epoca hegeliană, poate fi obiectivat sub forma tehnicii artistice. Momentul auratic nu merită excomunicarea hegeliană, tocmai din cauză că o analiză mai insistentă îl poate evidenţia ca determinare obiectivă a operei de artă. Faptul că opera de artă trimite dincolo de ea nu aparţine numai conceptului ei, ci se lasă dedus şi din configuraţia specifică oricărei opere de artă. Acolo unde operele de artă, începînd cu Baudelaire, se debarasează de elementul de atmosferă, acesta se păstrează în ele ca element negat şi eludat. Dar tocmai acest element are ca model natura, iar prin el opera de artă se înrudeşte cu natura mai profund decît prin oricare altă asemănare obiectuală. A percepe în felul acesta aura din natură, după cum o cere Benjamin pentru ilustrarea acestui concept, înseamnă a deveni conştient prin contemplarea naturii de ceea ce în mod esenţial este opera de artă. Aceasta însă marchează semnificarea obiectivă la care nu ajunge nici o intenţie subiectivă. O operă de artă deschide atunci ochii

96 *Cf.* Walter Benjamin, *Sckriften, op. cit.,* voi. 1, pp. 372 şi urm.

contemplatorului, cînd exprimă emfatic ceva obiectiv, iar această posibilitate a unei obiectivităţi nu doar proiectate de către contemplator îşi află modelul în expresia melancoliei

sau a păcii, care se constată în natură, atunci cînd aceasta nu este văzută ca obiect al acțiunii. îndepărtarea asupra căruia insistă Benjamin, recurgînd la conceptul de aură, este un model al distanțării de obiectele naturale ca mijloace potențiale pentru scopuri practice. Pragul dintre experiența artistică şi experiența preartistică este exact acela dintre dominația mecanismului de identificare şi inervațiile limbajului obiectiv al obiectelor. La fel cum un cititor îşi reglează raportul său cu operele de artă în funcție de posibilitatea sa de identificare cu personajele întîlnite - exemplul clasic de snobism -, tot astfel identificarea falsă cu persoana empirică nemijlocită reprezintă snobismul absolut. Ea înseamnă reducerea distanței care acompaniază consumul izolator al aurei văzute precum „ceva superior". Desigur că şi raportul autentic cu opera de artă solicită un act de identificare: a pătrunde înăuntrul lucrului, a-1 realiza, „a respira aura", cum spune Benjamin. Dar mediul său este ceea ce Hegel numeşte libertatea față de obiect: contemplatorul nu trebuie să proiecteze în opera de artă ceea ce se întîmplă în interiorul său, pentru a se simți confirmat, înălțat, satisfăcut, ci din contra, el trebuie să iasă din sine şi să se apropie de opera de artă, devenind asemănător ei, şi s-o realizeze pornind de la ea însăşi. Altfel spus, asta înseamnă a te subordona disciplinei operei şi a nu cere ca opera de artă să-ți ofere ceva. Dar atitudinea estetică ce i se sustrage acestui comportament, fără a lua în considerare faptul că opera de artă înseamnă mai mult decît factualitate pur şi simplă, se identifică cu atitudinea proiectivă, cu acea *terre ă terre,* răspîndită în totalitate în epoca actuală, şi care privează operele de artă de esența lor artistică. Aceasta se corelează cu faptul că ele devin pe de o parte lucruri printre lucruri, pe de altă parte recipiente pentru psihologia spectatorului. Ca simple lucruri, ele nu mai vorbesc; ele devin receptacole ale spectatorului. Dar conceptul de atmosferă, contrazis violent, după sens, de estetica obiectivă a lui Hegel, este de aceea insuficient, pentru că preschimbă în contrariul său tocmai adevărul pe care îl surprinde în opera de artă, traducîndu-1 într-un simplu element subiectiv, într-o modalitate de reacție a spectatorului, ima-ginînd opera însăşi după modelul acestei subiectivități.

S-a numit atmosferă a operelor de artă melanjul dintre efect şi constituția lor internă, înțelegînd prin aceasta ceva care depăşeşte momentele lor individuale. Sub aparența Sublimului, ea livrează operele de artă realității empirice. Dacă estetica lui Hegel îşi află limita prin ignorarea acelui moment, ea îşi cîştigă demnitatea prin evitarea amalgamului dintre subiectul estetic şi subiectul empiric.

In fața naturii, altfel decît îi plăcea lui Kant să creadă, spiritul devine mai puțin conştient de propria sa superioritate decît de propria sa naturalețe. Acest moment emoționează pînă la lacrimi subiectul față în față cu Sublimul. Amintirea naturii dizolvă obstinația instaurării sale de sine: „Lacrima curge, pămîntul mă are din nou!" Aici eul spiritualizat iese din propria înlănțuire de sine. Se observă mijind ceva din libertatea pe care filozofia o rezervă într-o rătăcire vinovată elementului opus, suveranității subiectului. Lanțul pus de subiect în jurul naturii îl prinde şi pe acesta: libertatea se mişcă în conştiința asemănării sale cu natura. Pentru că Frumosul nu se subordonează cauzalității naturii pe care subiectul o impune fenomenelor, domeniul său este cel al unei libertăți posibile.

Ca în oricare alt domeniu social, diviziunea muncii în artă nu este doar o cădere în păcat. Acolo unde arta reflectă con-strîngerile sociale în care este prinsă, dînd astfel la iveală ori-zontul concilierii, ea este spiritualizare, dar aceasta presupune separarea muncii manuale de munca intelectuală. Doar prin spiritualizare şi nu printr-o naturalețe împietrită operele de artă îndepărtează dominația naturii, formîndu-se după formele naturii; nu există ieşire decît pornind din interior. Altfel, arta devine infantilă. în spirit supraviețuieşte de asemenea ceva din impulsul mimetic, *mana* secularizată, ceea ce ne atinge în profunzime.

în nu puține opere ale erei victoriene şi nu doar în cele englezeşti, forța sexului şi a momentului senzual înrudit cu el devin perceptibile cu atît mai mult cu cît totul este trecut sub

tăcere; în unele nuvele de-ale lui Storm se poate observa acest lucru. în operele tînărului Brahms, al cărui geniu, pînă astăzi, a fost cu greu remarcat în mod corect, se întîlnesc pasaje de o tandrețe copleşitoare, care nu poate fi exprimată decît de cel căruia aceasta i-a fost refuzată. Chiar şi sub acest aspect, identificarea expresiei cu subiectivitatea este grosieră. Nu e necesar ca ceea ce se exprimă de o manieră subiectivă să fie aidoma subiectului care exprimă. în cazurile importante, lucrul exprimat va fi tocmai ceea ce subiectul care exprimă nu este; subiectivă este fiecare expresie mijlocită prin dorință.
Plăcerea senzuală, amendată în epocile dominate de un ascetism autoritar, a devenit din punct de vedere istoric inamicul direct al artei; armonia sunetelor şi a culorilor, suavitatea au devenit kitsch, constituind semnul distinctiv al industriei culturale. Farmecul senzual al artei se mai legitimează doar acolo, unde, ca în *Lulu* a lui Berg sau la Andre Masson, este purtătorul sau funcția conținutului, iar nu un scop în sine. Una dintre dificultățile artei contemporane este de a nega pretenția coerenței în sine, care poartă în permanență elemente nivelatoare, o dată cu rezistența față de momentul culinaristic. Din cînd în cînd, opera reclamă culinaristicul, în timp ce, în mod paradoxal, sensibilitatea îl refuză.
Prin determinarea artei ca element spiritual, momentul senzual nu este totuşi pur şi simplu negat. Chiar şi ideea — în nici un caz supărătoare pentru estetica tradițională - conform căreia, din punct de vedere estetic, contează doar ceea ce este realizat în materia sensibilă, este failibilă. Forța metafizică ce poate fi atribuită celor mai mari opere de artă s-a asociat timp de milenii cu un moment de fericire senzuală împotriva căreia n-a încetat să acționeze structurarea formelor autonome. Numai grație acelui moment, arta poate deveni cu intermitențe imaginea acelei fericiri. Mîna materna care mîngîie consolator creştetul unui copil produce o plăcere senzuală. Un conținut de o spiritualitate extremă se transformă într-o senzație fizică, în al său *parti-pris* pentru fenomenul sensibil, estetica tradițională a descoperit ceva care s-a pierdut de atunci, dar pe care 1-a înțeles într-un chip mult prea direct. Fără armonia sonoră echilibrată a cvartetului, pasajul în re bemol major al părții lente din *Op. 59, nr. 1* de Beethoven n-ar fi avut forța spirituală a unei consolări: promisiunea unei realități a conținutului, ce îl transformă într-un conținut al adevărului, este legată de senzualitate. în acest sens, arta este materialistă asemenea oricărui adevăr din metafizică. Faptul că astăzi interdicția se întinde asupra acestui adevăr implică adevărata criză a artei. Fără amintirea acelui moment arta ar exista la fel de puțin ca şi dacă s-ar abandona senzualității din afara formei sale.
Operele de artă sînt lucruri care tind să se debaraseze de propriul lor caracter obiectual. Elementul estetic şi cel obiectual nu sînt însă juxtapuse în operele de artă într-un mod care să permită spiritului lor să survină dintr-o bază solidă. Ceea ce este esențial operelor de artă este faptul că structura lor obiectuală le transformă grație constituției sale într-un element ne-obiectual; obiectualitatea lor este mediul propriei suspendări. Ambele se mijlocesc reciproc: spiritul operelor de artă se formează în obiectualitatea lor, iar obiectualitatea lor, existența operelor, îşi are sursa în spiritul lor.
Prin forma lor, operele de artă sînt lucruri în aceeaşi măsură în care obiectivarea pe care ele însele şi-o atribuie seamănă unui în-Sine, unui ceva care este în repaus şi se determină în sine, aflîndu-şi modelul în lumea empirică a lucrurilor, anume în virtutea unității spiritului creator de sinteză; ele nu sînt spiritualizate decît trecînd prin reificarea lor; elementul lor spiritual şi elementul lor obiectual sînt sudate, spiritul lor prin care se depăşesc constituie în acelaşi timp pericolul lor mortal. Ele l-au purtat cu sine mereu; reflecția inevitabilă îl transformă în propria lor cauză.
Caracterul obiectual al artei este strîns limitat. Mai ales în artele temporale şi în caracterul instantaneu al apariției lor supraviețuieşte, în ciuda obiectivării textelor lor, caracterul lor non-obiectual. Faptul că o muzică sau o piesă de teatru sînt scrise este o contradicție în sine; sensibilitatea poate constata acest lucru, atunci cînd discursul actorilor pe scenă sună uşor fals,

întrucît trebuie să spună ceva ca şi cum ideea ar surveni spontan, în timp ce, de fapt, aceasta le este dictată de text.

Dar obiectivarea notelor muzicale şi a textelor dramatice nu poate fi redusă la stadiul de improvizare.
Criza artei, escaladată pînă la posibilitatea eliminării sale, afectează în aceeaşi măsură cei doi poli ai ei: sensul şi, prin aceasta, conținutul ei spiritual, la fel expresia, iar o dată cu ea momentul mimetic. Una depinde de cealaltă: nici o expresie fără sens, fără mediul spiritualizării, nici un sens fără momentul mimetic, fără caracterul lingvistic al artei, care astăzi pare a dispărea.
Distanțarea estetică față de natură se îndreaptă către aceasta; idealismul nu s-a tnşelat în privința acestui subiect. Finalitatea naturii spre care se orientează organizarea cîm-purilor de forță ale artei le îndeamnă la aparență, la a ascunde ceea ce în ele aparține lumii exterioare a obiectelor.
Formula lui Benjamin, potrivit căreia paradoxul operei de artă este faptul că ea apare[97], nu este deloc atît de obscură după cum se pretinde. într-adevăr, fiecare operă de artă este un oxi-moron. Propria sa realitate este pentru ea ireală, indiferentă la ceea ce este ea în esență şi, cu toate acestea, condiția sa necesară; ireală devine abia în realitate, o himeră. Acest lucru l-au observat dintotdeauna mai bine adversarii artei decît apologeții săi, care au căutat zadarnic să elimine pe calea argumentelor ' paradoxul ei constitutiv. Lipsită de forță este orice estetică care înlătură contradicția constitutivă, în loc de a determina arta prin intermediul acesteia. Realitatea şi irealitatea operelor de artă nu se suprapun asemenea straturilor, ci le impregnează din toate părțile în mod egal. Numai în această măsură, opera de artă apare ca operă de artă, îşi este suficientă sieşi, precum este ea şi ireală, diferențiindu-se de realitatea empirică, a cărei parte rămîne totuşi. însă irealul ei - determinarea sa ca spirit — se realizează doar în măsura în care ea a devenit reală; nimic nu contează în cazul operei de artă, dacă nu ar exista în forma sa individualizată. în aparența estetică, opera de artă se raportează la realitatea pe care o neagă, devenind o realitate *sui generis.* Arta dă curs obiecției împotriva realității prin obiectivarea ei. Oriunde pătrunde interpretul în textul său, el găseşte o multitudine interminabilă de deziderate pe care trebuie să le soluționeze, fără putința de a soluționa vreunul, neaducînd prin aceasta prejudicii celuilalt; el se loveşte de incompatibilitatea a ceea ce vor operele de la ele însele, iar apoi de la el însuşi; dar compromisurile care rezultă dăunează interpretării prin

97 *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, voi. 1, p. 549: „Tot ceea ce se poate numi, pe drept, frumos, are un efect paradoxal, prin aceea că apare."

indiferența oscilației. O interpretare pe deplin adecvată este himerică. Nu în cele din urmă acest fapt conferă lecturii ideale întîietate față de interpretare. Lectura, comparabilă în acest sens cu rău famatul triunghi universal al lui Locke, admite ca intuiție sensibilă şi nesensibilă ceva precum coexistența contradictoriului. Paradoxul operei de artă devine perceptibil în şedințele de cenaclu, atunci cînd un artist căruia, în mod aproape naiv, i s-a atras atenția asupra problemei deosebite sau asupra dificultății unei lucrări în curs de elaborare răspunde, cu un surîs disperat şi arogant, că tocmai în aceasta constă măiestria. El îl mustră pe cel care nu ştie nimic despre imposibilitatea constitutivă şi deplînge zădărnicia apriorică a efortului său. Cu toate acestea, dorința de a încerca este demnitatea tuturor virtuozilor, în ciuda exhibiției şi a voinței de a epata. Virtuozitatea nu trebuie să se limiteze la reproducere, ci la fel de mult, ea trebuie să fie trăită în factură; sublimarea ei o îndeamnă la aceasta. Ea aduce în

apariție esența paradoxală a artei, imposibilul ca posibil. Virtuozii sînt martirii operelor de artă; în multe dintre performanțele lor, în cele ale balerinelor şi ale sopranelor de coloratură, s-a sedimentat ceva sadic, de genul unei torturi, punînd în evidență urmele aceleia de care a fost nevoie pentru a ajunge la acele rezultate. Nu degeaba numele de artist i se atribuie deopotrivă saltimbancului şi celui care refuză orice efect, apărătorul ideii unei arte pretinzînd a satisface la modul cel mai pur propriul concept. De vreme ce logicitatea operelor de artă este întotdeauna şi adversarul lor, o asemenea absurditate, existentă încă de mult timp în arta tradițională şi înainte de a deveni program, constituie instanța contrară logicității, proba că logica sa absolută conduce la absurditate. Nu se află întinsă nici o plasă sub operele de artă autentice pentru a le apăra de cădere.
Dacă în opera de artă se obiectivează o devenire, ajungînd la un echilibru, atunci această obiectivare neagă tocmai prin acest fapt devenirea, reducînd-o la un Ca-şi-cum; de aceea, în cursul rebeliunii artei împotriva aparenței, astăzi are loc revolta împotriva formelor obiectivării ei, încercîndu-se instaurarea unei deveniri nemijlocite, improvizate, în locul uneia doar simulate, în timp ce, pe de altă parte, forța artei, deci momentul ei dinamic, nici n-ar putea exista fără o astfel de fixare, şi, prin aceasta, fără aparența ei.
Durata efemerului, ca moment al artei, ce perpetuează în acelaşi timp moştenirea mimetică, este una dintre categoriile care datează din preistorie. După opinia a nu puțini autori, imaginea însăşi este, înainte de orice diferențiere sub aspectul conținutului, un fenomen de regenerare. Frobenius relatează despre pigmei, care „în momentul răsăritului de soare desenau animalul", „pentru ca după omorîre, a doua zi, după ungerea rituală a imaginii cu sînge şi fire de păr, - să-1 reînvie într-un sens mai înalt... Astfel, imaginile animalelor reprezintă adevărate apoteoze, urcînd, ca să spunem aşa, asemenea aştrilor eterni pe cer."[98] Dar tocmai în preistorie constituirea duratei pare a se asocia cu conştiința inutilității acesteia, dacă nu chiar, în spiritul interdicției imaginilor, o astfel de durată este resimțită ca vină față de cei vii. După Resch, în perioada cea mai veche domină „o teamă extrem de vie față de reprezentarea oamenilor"[99]. Am putea fi tentați să credem că imaginile estetice non-figurative au fost încă de timpuriu filtrate de interdicția imaginilor, de tabu: chiar şi elementul anti-magic al artei de proveniență magică. Este ceea ce arată „distrugerea rituală a imaginilor" care nu este mai puțin veche: cel puțin anumite „semne ale distrugerii trebuiau să caracterizeze imaginile, pentru ca animalul să nu mai «bîntuie»"[100]. Acest tabu provine dintr-o teamă față de morți care a incitat de asemenea la îmbălsămarea lor pentru a-i ține într-un fel în viață. Anumite lucruri favorizează speculația că ideea duratei estetice s-ar fi dezvoltat pornind de la mumii. în această direcție trimit cercetările lui Speiser cu privire la sculpturile din lemn din Noile Hebride[101], la care face referință Krause: „Evoluția a trecut de la mumii la reproducerea fidelă a cor-

98 Citat după Erik Holm, „Felskunst im sudlichen Afrika", în: *Kunst der Welt. Die Steinzeit,* Baden-Baden 1960, pp.197 şi urm.
99 Walther F. E. Resch, „Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst", în: *Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde,* voi. XI, 1965.
100 Holm, *op. cit,* p. 198.
101 *Cf.* Felix Speiser, *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln,* Berlin 1923.

purilor în statuile-fetiş, iar de la stîlpii cu cranii la statuile din lemn şi ferigă arborescentă."[102] Speiser a interpretat această evoluție ca „trecere de la conservarea şi simularea prezenței corporale a mortului la semnificația simbolică a prezenței sale, iar prin aceasta s-a realizat trecerea la statuia propriu-zisă"[103]. Această trecere ar putea fi aceea către separația neolitică dintre materie şi formă, către „semnificație". Unul dintre modelele artei ar fi cadavrul sub forma sa încremenită, neperisabilă. Reificarea a ceea ce a fost cîndva viu ar fi avut deja loc în epocile primitive, fiind atît o revoltă împotriva morții cît şi o practică magică şi tributară

naturii.
în artă, ceea ce corespunde dispariției aparenței este caracterul iluzoriu şi insațiabil al industriei culturale, al cărei punct de fugă a fost construit de Huxley în acele *feelies;* alergia la aparență reprezintă contrapunctul dominației sale comerciale totale. Eliminarea aparenței este contrariul reprezentărilor vulgare ale Realismului; tocmai acesta este în industria culturală complementar aparenței.
Prin autoreflectarea separării dintre subiect şi obiect, după debutul timpurilor moderne, realitatea burgheză posedă mereu în ochii subiectului o urmă de ireal şi de aparență, în ciuda limitelor ei datorate opacității sale, la fel după cum, pentru filozofie, ea a devenit un țesut de determinări subiective. Cu cît mai iritantă este o astfel de aparență, cu atît mai îndîrjit disimulează conştiința realitatea realului. în schimb, arta se instituie pe sine ca aparență de o manieră mult mai emfatică decît în fazele anterioare, în care nu se distingea precis de reprezentare şi document. în această măsură, ea sabotează pretenția falsă de realitate a lumii dominate de subiect, aceea a mărfurilor. Aici se cristalizează conținutul ei de adevăr; acesta conferă relief realității prin faptul că aparența se instituie pe ea însăşi. Astfel, aparența este în serviciul adevărului.

102 Fritz Krause, „Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hiille und das Prinzip der Form", în: *Kulturanthropologie,* eds. W. E. Miihlmann şi E. W. Muller, Koln şi Berlin 1966, p. 228.
103 Speiser, *op. cit.,* p. 390.

Nietzsche a reclamat o filozofie „antimetafizică, dar artistică"[104]. Acesta este *spleen-nl* baudelairean şi *Jugendstil-ul* cu un uşor dezacord: ca şi cînd arta s-ar supune pretenției emfatice a acelei sentințe, dacă ea n-ar fi desfăşurarea hegeliană a adevărului şi ea însăşi o parte a acelei metafizici pe care Nietzsche o condamnă. Nimic nu este mai antiartistic decît pozitivismul riguros. Nietzsche a fost conştient de toate acestea. Faptul că el nu a dezvoltat această contradicție este în concordanță cu cultul minciunii al lui Baudelaire şi cu conceptul himeric şi aerian de Frumos la Ibsen. Demistificatorul cel mai consecvent care a fost Nietzsche nu s-a înşelat asupra faptului că, printr-o logică absolută, motivația şi sensul demistificării dispar. El înlocuieşte autoreflexia acelei *Aufklărung* cu lovituri de forță ale gîndului. Ele exprimă faptul că adevărul însuşi, a cărui idee suscită însăşi luminarea, nu este nimic fără aparența pe care ea ar dori s-o extirpe în numele adevărului; arta este solidară cu acest moment al adevărului.

104 *Cf.* Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bănden,* ed. K. Schlechta, voi. 3, Miinchen 1956, p. 481: „O contemplație antimetafizică a lumii -da, dar una artistică."

Paralipomena

Arta vizează adevărul; ea nu este în mod direct adevărul; în acest sens, adevărul este conținutul ei. Arta este cunoaştere prin raportarea sa la adevăr; arta însăşi îl recunoaşte, cînd acesta apare înlăuntrul ei. Insă nici arta nu este discursivă, în calitatea ei de cunoaştere, nici adevărul ei nu este reflectarea unui obiect.
Relativismul estetic, ridicînd cu nepăsare din umeri, este la rîndul său o parte a conştiinței reificate; este vorba mai puțin de un scepticism melancolic față de propria insuficiență, cît de un resentiment față de pretenția artei privind adevărul, pretenție care ea singură a legitimat grandoarea operelor de artă, fetişul preferat al relativiştilor. Comportamentul lor reificat este cel al consumatorilor pasivi, care nu se ataşează mişcării operelor de artă, de la care plecînd se pune în mod veritabil problema adevărului lor. Relativismul este auto-reflexia subiectului pur şi simplu, indiferentă față de lucru şi separată de acesta. Şi în plan estetic, el este luat cu greu în serios; tocmai seriozitatea este insuportabilă pentru el. Cel care, în fața unei noi opere expuse, pretinde că nu se poate formula nici o judecată despre ea, îşi imaginează că

neînțelegerea sa proprie a distrus lucrul neînțeles. Faptul că oamenii se implică neîncetat în dispute estetice, indiferent de poziția pe care o au față de estetică, aduce, într-o măsură mai mare, probe împotriva relativismului decît toate refutațiile filozofice: ideea adevărului estetic se legitimează, în ciuda caracterului său problematic, şi prin acesta. Critica relativismului estetic îşi află între timp sprijinul său cel mai solid în faptul că problemele tehnice pot fi decise. Ideea banală că tehnica permite formularea judecăților categorice, în timp ce arta şi conținutul ei n-o permit, operează o distincție dogmatică între conținut şi tehnică. Pe cît de sigur operele de artă sînt mai mult decît totalitatea procedurilor lor tehnice, totalitate rezumată în cuvîntul tehnică, pe atît de sigur ele au un conținut obiectiv doar în măsura în care acesta apare în ele - apariție datorată totalității tehnicii lor, şi doar acesteia. Logica ei este calea către adevărul estetic. Nu există ce-i drept o continuitate între preceptele şcolii şi judecata estetică, dar discontinuitatea drumului se supune unei constrîngeri: problemele ultime ale adevărului operei de artă pot fi traduse în categoriile coerenței sale[105]. Acolo unde acest lucru nu este posibil, gîndirea atinge una dintre limitele ei umane, dincolo de cea a judecății de gust.
Coerența imanentă a operelor de artă şi adevărul lor meta-estetic converg în conținutul lor de adevăr. Acesta ar cădea din cer, precum armonia prestabilită a lui Leibniz, care are nevoie de creatorul transcendent, dacă dezvoltarea coerenței imanente a operelor nu ar fi în serviciul adevărului, al imaginii unui în-Sine, care nu se identifică lor. Dacă operele de artă tind către un adevăr obiectiv, atunci acesta le este dat prin realizarea propriei lor legități. Firul Ariadnei, care le conduce prin obscuritatea interiorității lor, este faptul că ele satisfac cu atît mai bine adevărul, cu cît îşi sînt suficiente sieşi. Dar aceasta nu înseamnă că ele se autoamăgesc, întrucît autarhia lor provine din ceea ce nu sînt ele însele. Preistoria operelor de artă reprezintă introducerea categoriilor realului în aparența lor. Dar aceste categorii nu se mişcă în autonomia operei doar după legile acestei aparențe, ci ele îşi păstrează direcția constantă pe care au primit-o din exterior. Problema lor este următoarea: cum poate deveni adevărul realului propriul lor adevăr? Canonul acestuia este non-adevărul. Existența sa pură critică non-adevărul acelei forme a spiritului, care îşi ordonează doar alteritatea sa. Ceea ce este neadevărat din punct de vedere social, fragil, ideologic, se comunică structurii operelor de artă sub forma precarității, a indeterminării sau a insuficienței, pentru că modalitatea de reacție a operelor de artă înseşi, obiectiva lor „atitudine față de obiectivitate" rămîne una raportată la realitate[106].

105 întregul *Eseu despre Wagner (op. cit.)* n-a dorit altceva decît să arate cum se trece de la critica la adresa conținutului adevărului la faptele tehnologice şi fragilitatea lor.
106 *Eseu despre Wagner (op. cit.)* încearcă să evidențieze în opera unui mare artist mijlocirea între elementul meta-estetic şi elementul artistic. El adoptă în unele locuri un punct de vedere prea psihologic asupra artistului, dar cu accent asupra unei estetici materiale, care pune în lumină categoriile autonome ale artei, cel puțin pe cele formale în planul conținutului şi în cel al societății. Cartea se interesează de mijlocirile obiective, care constituie conținutul de adevăr al operei, iar nu de geneză, nici de analogii. Ea vizează o estetică filozofică şi nu o sociologie a cunoaşterii. Ceea ce a iritat gustul lui Nietzsche la Wagner, turbulentul, pateticul, afirmativul, voința de a convinge cu orice preț, imprimate

Paralipomena

Opera de artă este ea însăşi şi în acelaşi timp altceva decît ea însăşi. O astfel de alteritate dezorientează, pentru că elementul meta-estetic constitutiv se evaporă deîndată ce se crede a-1 fi smuls esteticului şi a-1 putea deține izolat.
Tendința istorică recentă a îndepărtării de subiect - oricum de manifestarea sa - şi a concentrării asupra lucrului continuă să submineze distincția dintre operele de artă şi realitatea aşa cum este ea, în ciuda originii subiective a acelei tendințe. Operele ating tot mai mult o existență de grad secund, fără a lăsa să transpară conținutul lor uman. Subiectivitatea dispare în operele de artă ca instrument al obiectivării lor. Imaginația subiectivă, necesară operelor de artă acum ca şi în trecut, se manifestă ca reîntoarcere a unui element obiectiv la subiect, a necesității de a trasa, cu toate acestea, linia de demarcație a operei. Acest lucru este posibil grație imaginației. Ea dezvoltă un ceva care îşi află în sine liniştea şi nu concepe formele, detaliile, culorile sau orice altceva în mod arbitrar. Dar adevărul operei nu poate fi conceput altfel decît în maniera în care un element transsubiectiv devine lizibil în în-Sinele imaginat la modul subiectiv. Mijlocirea acestui transsubiectiv o constituie arta.
Mijlocirea între conținutul operelor de artă şi compoziția lor este mijlocirea subiectivă. Ea nu constă

numai într-un travaliu şi efort de obiectivare. Elementului care depăşeşte intenția subiectivă şi nu este dat în caracterul ei arbitrar îi corespunde un element obiectiv analog în subiect: anume, experiențele acestuia, în măsura în care ele se situează dincolo de voința conştientă. Operele de artă sînt imagini fără imagine ca sedimentare a lor, iar acele experiențe nu pot fi descrise printr-o reproducere care obiectivează. A inerva şi a înregistra aceste experiențe reprezintă calea subiectivă către conținutul adevărului. Singurul concept potrivit de Realism, pe care

pînă în fermenții tehnicii de compoziție, este totuna cu ideologia socială pe care o proclamă textele. Reflecția lui Sartre *(cf.* Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 41), potrivit căreia este imposibil să scrii romane bune din punctul de vedere al antisemitismului, atinge exact chestiunea.

astăzi, desigur, nu-1 poate neglija nici o artă., ar fi tocmai fidelitatea neclintită față de acele experiențe. In măsura în care acestea sînt profunde, ele vizează constelațiile istorice dindărătul fațadelor realității şi ale psihologiei. La fel cum interpretarea filozofiei tradiționale caută experiențele care să motiveze aparatura categorială şi corelațiile deductive, tot astfel interpretarea operelor de artă vizează acest sîmbure de experiență subiectivă care depăşeşte subiectul; interpretarea aceasta se supune convergenței dintre filozofie şi artă în conținutul de adevăr. Dacă acesta este ceea ce operele de artă în sine spun dincolo de sensul lor, el se impune prin faptul că în configurația operelor de artă se sedimentează experiențe istorice, lucru care nu este altfel posibil decît traversînd subiectul: conținutul adevărului nu este un In-sine abstract. Adevărul operelor de artă importante, aparținînd falsei conştiințe, rezidă în gestul prin care ele indică stadiul acestei conştiințe - ca fiind ceva de care ele nu pot scăpa -, şi nu în faptul că ele ar avea imediat drept conținut al lor adevărul teoretic, deşi reprezentarea pură a conştiinței false conduce în mod irezistibil la o conştiință autentică.
Afirmația conform căreia este imposibil ca acel conținut metafizic al mişcării lente din *Cvartetul opus 59, nr. 1* de Beethoven să nu fie adevărat trebuie să facă față obiecției potrivit căreia adevărată este nostalgia care se exprimă, dar care se pierde neputincioasă în neant. La replica, însă, cum că acel pasaj în re bemol major nu exprimă deloc nostalgia, rămîne impresia unei apologii de care ține şi următorul răspuns: faptul că pare a fi adevărat este produsul nostalgiei, iar arta nu este în genere nimic altceva. Se poate riposta că argumentul acesta provine din arsenalul rațiunii vulgar subiective. Această reducție automată *ad hominem* este mult prea simplă şi mult prea facilă ca să poată fi suficientă explicației a ceea ce apare la modul obiectiv. Este simplist să prezinți această facilitate prea mare ca profunzime fără iluzie, numai pentru că este strict negativă, pe cînd capitularea în fața Răului dă prilej să conchizi asupra identificării cu acesta. Pentru că o astfel de capitulare închide ochii în cazul acestui fenomen. Forța pasajului din Beethoven constă tocmai în distanțarea sa față de subiect; această distanță conferă măsurilor sigiliul adevărului.

Paralipomena

Aceasta înseamnă ceea ce odată a fost calificat în artă drept autenticitate, formulă devenită caducă, dar pe care Nietzsche a mai utilizat-o încă în acest sens.
Spiritul operelor de artă nu este ceea ce înseamnă ele sau ceea ce vor ele, ci conținutul lor de adevăr. Acesta poate fi înțeles ca adevăr pe care ele îl revelă. Tema a doua a *ada*gio-ului *Sonatei în re minor, op. 31, nr. 2* de Beethoven nu este nici o melodie frumoasă în mod simplu - există, desigur, melodii mai viguroase, mai profilate şi mai originale -, şi nici nu se distinge prin expresivitatea sa absolută. Cu toate acestea, intrarea acelei teme aparține unei esențe bulversante, în care se reprezintă ceea ce s-ar putea numi spiritul muzicii lui Beethoven: speranța, cu un caracter de autenticitate care, concomitent, o determină pe aceea, un ceva ce apare estetic, dincolo de aparența estetică. Această situare a ceea ce apare dincolo de aparența sa este conținutul adevărului estetic; este acel element al aparenței care nu este aparență. Conținutul de adevăr este la fel de puțin efectiv şi stare de fapt printre altele în opera

de artă, cum, invers, el nici nu este independent de apariția sa. Primul complex de teme al acelei mişcări de o frumusețe deja extraordinară şi expresivă este compus asemenea unui mozaic artistic din forme contrastive, adeseori separate prin poziția lor, deşi solidare din punct de vedere al motivelor. Starea de spirit a acestui complex, care odinioară s-ar fi numit atmosferă, este, ca orice atmosferă, în aşteptarea unui eveniment, ce devine eveniment pe fundalul ei. Urmează, cu un gest crescător, într-o măsură de treizecişidouăzecimi, tema în fa major. După acel pasaj întunecat, care s-a dizolvat în sine, melodia acompaniamentului în tonalitate înaltă, sub a cărei formă este compusă cea de-a doua temă, îşi dobîndeşte caracterul său de conciliere şi făgăduință. Ceea ce transcende nu este fără ceea ce se transcende.
Conținutul de adevăr este mediat prin configurație, nu în afara acesteia, deşi nu este nici imanent ei sau elementelor sale. Această situație s-a cristalizat ca idee a oricărei medieri estetice. Ea este acel element al operelor de artă prin care acestea au parte de conținutul lor de adevăr. Calea medierii poate construită în structura operelor de artă, în tehnica lor. Cunoaşterea ei conduce la obiectivitatea lucrului însuşi, care este oarecum garantată de coerența configurației. Dar, în cele din urmă, obiectivitatea aceasta nu poate fi altceva decît conținutul de adevăr. Revine esteticii de a trasa topografia acelor momente. In opera autentică dominarea unui element natural sau material este contrapunctul a ceea ce este dominat şi care accede la limbă traversînd principiul dominator. Acest raport dialectic are ca rezultat conținutul de adevăr al operelor de artă.

Spiritul operelor de artă este comportamentul lor mimetic obiectivat; este opus mimesis-ului şi în acelaşi timp forma sa în artă.

Imitația ca o categorie estetică poate fi la fel de puțin eliminată ca şi acceptată. Arta obiectivează impulsul mimetic. Ea îl menține la fel de strîns după cum îl înstrăinează nemijlocirii sale şi îl neagă. Pornind de la o astfel de dialectică a obiectivării, imitația obiectelor suportă consecința fatală. Realitatea obiectivată este corelatul mimesis-ului obiectivat. Reacția față de non-Eu devine imitația acestuia. Mimesis-ul însuşi se supune obiectivării, sperînd în van să depăşească ruptura dintre conştiința obiectivată şi obiect. Voind să devină Altul, asemănătoare obiectului, opera de artă devine neasemănătoare. Dar abia auto-alienarea prin imitație fortifică subiectul, aşa încît acesta poate scăpa de sub influența imitației. Ceea ce în cadrul operelor de artă a fost conceput milenii întregi ca imagini care reprezintă ceva, se dezvăluie prin istorie, criticul operelor, ca fiind ceea ce lor nu le este esențial. Nici un Joyce fără Proust, nici un Proust fără Flaubert, care era privit cu con-descendență de către celălalt. Prin imitație şi nu în afara ei, arta şi-a cîştigat autonomia; imitația i-a oferit mijloacele propriei libertăți.

Arta este la fel de puțin copie ca şi cunoaşterea unui obiect, altfel ea s-ar degrada în acea reduplicare a cărei critică a fost formulată riguros de Husserl vizavi de domeniul cunoaşterii discursive. Dimpotrivă, arta caută realitatea sub forma gesturilor, pentru ca în contact cu ea să se retragă brusc. Literele ei sînt însemne ale acestei mişcări. Constelația lor în opera de artă este scrierea încifrată a esenței istorice a realității, nu copia acesteia. O astfel de modalitate de comportare este înru-

dită cu cea mimetică. înseşi operele de artă care se prezintă drept copii ale realității sînt copii numai în exterior; ele devin o realitate secundă, reacționînd față de prima; din punct de vedere subiectiv, ele sînt o reflexie, indiferent dacă artiştii au realizat un act reflexiv sau nu. Abia opera de artă care, fără imagine, devine un în-Sine [atinge esența, iar pentru aceasta este nevoie, desigur, de dominarea estetică evoluată a naturii][107].

Dacă este adevărată legea după care artiştii nu ştiu ce este o operă de artă, atunci acest lucru intră astăzi, desigur, în coliziune cu indispensabilitatea reflecției în*artă; altfel decît traversînd conştiința artistului această reflecție ar fi greu de imaginat. într-adevăr, acea neştiință devine

adeseori o pată pe opera unor renumiți autori, cel puțin în interiorul zonelor culturale în care arta îşi mai află într-o oarecare măsură locul; neştiința, ca lipsă de gust de exemplu, devine deficit imanent. Punctul indiferențial între neştiință şi reflecția necesară este însă tehnica. Nu numai că tehnica permite orice reflecție, dar o şi solicită, însă fără a distruge prin recurs la concepte generale potențialitățile obscure ale operei de artă.
Caracterul enigmatic este fiorul. Ca amintire, nu ca prezent întruchipat.
Arta trecută nu a coincis nici cu mometul ei cultic, nici nu s-a situat față de acesta într-o simplă opoziție. Ea s-a desprins de obiectele de cult printr-un salt în care momentul cultic modificat este în acelaşi timp conservat, iar structura aceasta se reproduce pe larg în toate etapele istoriei sale. Orice artă conține elemente care îi pun în pericol conceptul său dificil şi precar, anume epopeea ca istoriografie rudimentară, tragedia ca imitație a unei proceduri judiciare, la fel imaginea cea mai abstractă ca model ornamental sau romanul realist ca ştiință socială *avant la lettre*, ca reportaj.

107 Ceea ce apare între paranteze drepte este tăiat în manuscris, fără ca propoziția să fi fost finalizată în vreun fel [n. ed. germane].

Caracterul enigmatic al operelor de artă rămîne intim legat de istorie. Prin intermediul ei, operele de artă au devenit cîndva enigme, prin ea acestea vor continua să devină astfel, şi invers, ea singură, cea care le-a conferit autoritate, evită punerea întrebării penibile privind al lor *raison d'etre.*
Arhaice sînt operele de artă în epoca în care ele devin mute. Dar atunci cînd ele nu mai vorbesc, însăşi tăcerea lor devine elocventă.
Nu orice artă avansată poartă însemnele groazei; cel mai evident acestea apar acolo unde nu este întreruptă orice relație a picturii cu obiectul, a disonanței cu consonanța realizată şi negată: şocurile provocate de picturile lui Picasso au fost declanşate de principiul deformării. Ele lipsesc în cazul multor opere de artă abstracte şi constructive; este dificil de a spune, dacă, în ceea ce le priveşte, este vorba de forța unei realități încă nerealizate şi mai lipsite de anxietate sau dacă - lucru pentru care există unele argumente - armonia abstractului înşală asemenea euforiei sociale din primele decenii care au urmat catastrofei europene; şi din punct de vedere estetic, o asemenea armonie pare a fi în declin.
Probleme de perspectivă, cîndva agentul decisiv al picturii, pot să apară din nou, dar degajate de funcția reprezentativă. Se pune chiar problema dacă în plan vizual este posibilă conceperea unui non-obiect absolut; dacă nu cumva în orice apariție, chiar în cazul unei reduceri extreme, nu sînt totuşi încriptate urme ale lumii obiectuale; astfel de speculații devin false, deîndată ce sînt întrebuințate pentru acte de restaurație. Cunoaşterea îşi află limita sa subiectivă în faptul că aproape nici un subiect cunoscător nu poate rezista tentației de a extrapola viitorul plecînd de la propria sa situație. Dar interdicția impusă invarianților este în acelaşi timp şi una aplicată acelei extrapolări. Dar viitorul nu trebuie imaginat pozitiv, la fel cum nici invarianții nu trebuie inventați; estetica se concentrează în postulatele clipei.
Pe cît de inadecvat este a defini ceea ce este o operă de artă, pe atît de inadecvat este ca estetica să nege nevoia unei ast-

fel de definiții, dacă ea nu vrea să rămînă datoare cu ceea ce promite. Operele de artă sînt imagini care nu copie nimic şi, de aceea, înafara imaginii; ele sînt esență ca apariție. Ele sînt lipsite de predicatele ce caracterizează la Platon atît Formele ideale cît şi copiile, în special de predicatul eternității; ele sînt totalmente istorice. Comportamentul pre-artistic, care se apropie cel mai mult de artă, conducînd către ea, constă în transformarea experienței într-una a imaginilor; cum a spus Kierkegaard: prada mea sînt imaginile. Operele de artă sînt

obiectivările lor, obiectivări ale mimesis-ului, ale schemelor de experiență, care se identifică cu cei ce fac această experiență.

Formele aşa-numitei arte inferioare precum scena de circ, în care, la final, toți elefanții se aşază pe picioarele din spate, în timp ce pe trompa fiecăruia se plasează cîte o balerină, pozînd grațios fără a se mişca, sînt arhetipuri lipsite de intenție a ceea ce filozofia istoriei descifrează în artă, din ale cărei forme disprețuite se pot citi atît de multe lucruri despre secretul camuflat al artei, despre faptele asupra cărora înşală nivelul o dată instituit, reducînd arta la forma-i deja încremenită.

Frumusețea este exodul a ceea ce s-a obiectivat în imperiul scopurilor, în afara sa.

Ideea unei obiectivități neobiectivate şi, de aceea, a unei obiectivități care nu poate fi oferită adecvat prin intenții apare atît în finalitatea estetică, cît şi în absența finalității artei. Dar ea va avea parte de aceasta doar prin intermediul subiectului, prin acea raționalitate din care provine finalitatea. Arta este o polarizare: scînteia sa sare de la subiectivitatea care se înstrăinează şi se retrage în ea însăşi la ceea nu este organizat de raționalitate, la acel bloc dintre subiect şi ceea ce cînd-va în filozofie s-a numit în-Sine. Arta este incomensurabilă pentru domeniul intermediar, acela al realităților constituite.

Finalitatea kantiană fără scop este un principiu care emigrează din realitatea empirică, din domeniul scopurilor conservării de sine, trecînd într-un domeniu care se refuză acestei realități, domeniu sacru cîndva. Dialectică este finalitatea operelor de artă ca o critică a instaurării practice a scopurilor. Ea ia partea naturii oprimate; ea datorează acesteia ideea unei alte finalități decît cea instaurată de oameni; desigur, această idee a fost înlăturată de ştiința naturii. Arta este salvarea naturii sau nemijlocirea prin negarea ei, adică intermediere desăvîrşită. Ea devine asemănătoare naturii nestăpînite prin dominarea nelimitată a materialului său; acest lucru se ascunde în oximoronul kantian.

Arta, copie a dominării naturii de către om, neagă în acelaşi timp această dominație prin reflecție, aplecîndu-se asupra naturii. Totalitatea subiectivă a operelor de artă nu este aceea impusă Altului, dar, în distanța sa față de acesta, ea devine reconstituirea lui imaginară. Neutralizată estetic, dominarea naturii renunță la violența sa. în aparența reconstituirii înlăuntrul propriei forme a Altului mutilat, ea devine modelul unui integrități intacte. Totalitatea estetică este antiteza întregului neadevărat. Dacă arta, după cum spunea Valery odată, vrea să-şi afle originea în ea însăşi, iar nu în altceva, atunci face aceasta pentru că doreşte să devină parabola unui în-sine, a ceea ce nu este stăpînit şi nu este des-

figurat. Ea este spiritul, care, în virtutea constituției domeniului său propriu, se neagă pe sine.

Dominarea naturii nu este un accident al artei, o cădere în păcat printr-o amalgamare ulterioară cu procesul civilizator; în acest sens stă mărturie cel puțin observația că practicile magice ale oamenilor primitivi poartă în sine, în chip nediferențiat, elementul de dominare a naturii. „Efectul puternic produs de imaginea animalului se explică simplu prin faptul că imaginea produce, psihologic vorbind, prin semnele ei distinctive, acelaşi efect ca şi obiectul însuşi, iar omul, în metamorfoza sa psihologică, crede că resimte o acțiune magică. Pe de altă parte, el este convins că o imagine care nu se mişcă este expusă puterii lui, nutrind credința în atingerea şi învingerea vînatului reprezentat, astfel încît imaginea îi apare ca mijloc de exersare a puterii sale asupra animalului."[108] Magia este o formă rudimentară a acelei gîndiri cauzale, care lichidează apoi magia.

Arta este comportament mimetic care dispune, pentru a se obiectiva, de raționalitatea cea mai avansată înțeleasă ca dominare a materialului şi a procedeelor tehnice. Acest comportament răspunde cu această contradicție la contradicția rațiunii înseşi. Dacă finalitatea acelei *ratio* ar fi o împlinire necesarmente nerațională în sine - fericirea este adversarul raționalității, scop, dar are totuşi nevoie de ea ca mijloc -, atunci arta îşi propune ca scop această finalitate irațională. Pentru a face aceasta, arta se foloseşte de raționalitatea neştirbită în procedeele ei tehnice, în timp ce, în pretinsa „lume tehnică", arta, limitată fiind din cauza raporturilor de producție, rămîne ea însăşi irațională. - Arta este mediocră în epoca tehnicii atunci cînd ascunde faptul că această epocă este un raport social, mijlocirea universală.

Raționalitatea operelor de artă are ca scop rezistența lor față de realitatea empirică: a realiza opere de artă în mod

108 Katesa Schlosser, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvolker. Biologisch-psychologische*

Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes, Kiel 1952, p. 14.

rațional înseamnă a le elabora de o manieră consecventă. Ele contrastează astfel cu ceea ce le este exterior, cu locul acelei *ratio* care domină natura şi de la care provine rațiunea estetică, şi devin un pentru-Sine. Opoziția operelor de artă față de dominație este mimesis-ul acesteia. Ele trebuie să devină asemănătoare comportamentului dominator pentru a putea produce ceva calitativ diferit de lumea dominației. însăşi atitudinea imanent polemică a operelor de artă față de Fiind absoarbe principiul căruia acesta i se supune şi care îl descalifică ca simplu Fiind; raționalitatea estetică vrea să repare ceea ce a pricinuit în afară raționalitatea care domină natura.
Proscrierea momentului arbitrar şi dominant al artei nu se referă la dominație, ci la penitența ei, prin aceea că subiectul se pune pe sine şi pe Altul său în slujba non-identicului.
Categoria formării, jenantă cînd se autonomizează, apelează la structură. Dar opera de artă are un rang cu atît mai înalt şi este cu atît mai mult formată, cu cît mai puțin ea se supune dispozițiilor înlăuntrul ei. Formarea înseamnă absența formei.

Paralipomena

Tocmai operele de artă moderne integral construite pun în lumină în mod surprinzător insuficiența logicității şi a imanenței formale; pentru a satisface conceptul lor, ele trebuie să-1 păcălească; însemnările din *Jurnalul* lui Klee rețin acest lucru. Una dintre sarcinile artistului ce pune în discuție o situație realmente extraordinară este, de exemplu, aceea de a realiza logica lui a-da-de-capăt - un compozitor ca Richard Strauss a fost în acest sens ciudat de insensibil - şi de a o întrerupe din nou, a o suspenda, pentru a-i îndepărta caracterul mecanic, acel caracter previzibil defectuos. Cerința de a se plia după operă constă tocmai în a interveni înlăuntrul ei, încît ea să nu devină o maşinărie infernală. Poate că gesturile acestei intervenții prin care, asemenea actelor voluntare, obişnuiesc să înceapă la Beethoven părțile ultime ale pieselor sale, sînt dovezi timpurii ale acestei experiențe. Altfel, momentul fecund al operei de artă se transformă în momentul său ucigaş.
Diferența dintre logicitatea estetică şi logica discursivă se poate demonstra la Trakl. Fuga imaginilor - „Ce frumos se înşiruie imagine după imagine" — nu manifestă desigur nici o coerență a sensului, potrivit procedurii logice şi cauzale, aşa cum se manifestă ea în domeniul apofantic, mai ales în cel al judecăților existențiale, în ciuda acelui *„es ist'"* traklian; poetul alege aceste cuvinte ca paradox, ce trebuie să spună că este ceea ce nu este. In ciuda aparenței asocierii, structurile sale poetice nu se abandonează în mod simplu cursului ei liber. Indirect şi camuflat intervin categorii logice, precum categoria curbei momentelor singulare, curba muzicală ascendentă sau descendentă, cea a repartizării valorilor, a relației dintre teme, continuare şi concluzie. Elementele imaginilor participă la aceste categorii formale şi nu se legitimează decît în virtutea acestor relații. Ele organizează poeziile, ridicîndu-le deasupra contingenței inspirației pure şi simple. Forma estetică îşi posedă raționalitatea pînă şi în asocieri. în felul în care un moment îl atrage pe celălalt se află ceva din forța stringenței solicitate direct de concluziile din logică şi muzică. într-o scrisoare către un imitator mult prea insistent, Trakl a vorbit

* „există" [nota trad.].

într-adevăr despre mijloacele pe care şi le-ar fi însuşit; nici un astfel de mijloc nu este lipsit de momentul logicității.
Estetica formei şi estetica conținutului. - Estetica conținutului triumfă ironic în acest conflict prin faptul că, în totalitate, conținutul operelor şi al artei, scopul lor, nu este formal, ci tocmai de factură conținutistică. Dar conținutul devine astfel numai în virtutea formei estetice. Dacă

estetica trebuie să trateze în mod esențial forma, atunci ea capătă un conținut, făcînd formele să vorbească.
Constatările esteticii formale nu pot fi pur şi simplu negate. Oricît de puțin ajung ele la experiența estetică totală, aceasta include totuşi determinări formale precum proporțiile matematice, simetria şi de asemenea categorii formale dinamice, ca tensiunea şi echilibrul. Fără funcția lor, marile opere ale trecutului ar fi incomprehensibile, după cum aceste categorii nu trebuie ipostaziate în criterii. Ele au fost în permanență doar momente, inseparabile de conținut şi de diversitatea acestuia; nu au avut niciodată valoare în sine, ci doar în relație cu ceea ce este format. Ele sînt paradigme ale dialecticii. Ele se modifică în funcție de ceea ce este format, iar prin radicalizarea artei moderne se modifică în totalitate datorită negației: ele acționează indirect, prin faptul că sînt evitate şi abrogate; raportarea la regulile tradiționale ale compoziției picturale este, începînd cu Manet, un exemplu, care nu i-a scăpat lui Valery. Prin rezistența pe care operele specifice o opun dictatului regulilor, acestea se fac resimțite. O categorie precum aceea a proporțiilor în opera de artă nu are sens decît în măsura în care include şi răsturnarea proporțiilor, prin urmare, propria lor mişcare. Categoriile formale s-au reconstruit printr-o astfel de dialectică la un nivel mai înalt pînă în miezul artei moderne, esența disonanței fiind armonia, iar cea a tensiunilor, echilibrul. Acest lucru ar fi de neconceput dacă acele categorii formale n-ar fi sublimat conținutul. Principiul formal potrivit căruia operele de artă trebuie să fie tensiune şi echilibru înregistrează conținutul antagonic al experienței estetice, cel al unei realități neîmpăcate care vrea însă conciliere. Chiar şi categoriile formale precum cea a tăieturii de aur constituie un material coagulat, cel al concilierii înseşi; în operele de artă

armonia n-a avut nicicînd valoare altfel decît ca rezultat a ceva; instaurată sau afirmată pur şi simplu, armonia a fost mereu ideologie, pînă cînd şi homeostaza tocmai obținută a devenit astfel. Invers, dar în acelaşi timp ca *a priori* al artei, tot ceea ce este material s-a dezvoltat în artă prin formare, care mai apoi a fost proiectată asupra categoriilor formale abstracte. Acestea, în schimb, s-au modificat prin raportare la materialul lor. A forma înseamnă a realiza corect această modificare. Acest lucru poate servi la explicarea imanentă a conceptului de dialectică în artă.
Analiza formală a operei de artă, ca şi ceea ce se numeşte forma operei, nu are sens decît în relație cu materialul său concret. Construcția celor mai impecabile diagonale, axe şi linii de fugă ale unui tablou, cea mai bună economie a motivelor unei muzici rămîn indiferente atît timp cît nu se dezvoltă în mod specific din acest tablou sau din această compoziție. Nici o altă utilizare a conceptului de construcție în artă nu ar fi legitimă; în caz contrar, construcția se transformă inevitabil într-un fetiş. Unele analize conțin totul, înafară de explicația de ce un tablou sau o muzică sînt considerate frumoase sau ce anume le conferă dreptul lor la existență. Critica formalismului estetic ia într-adevăr în considerare asemenea proceduri. Decît a se mulțumi cu asigurarea generală a reciprocității dintre formă şi conținut, este preferabilă dezvoltarea aceastei reprocități în detaliu - elementele formale, prin faptul că trimit de fiecare dată la un conținut, îşi mențin şi tendința proprie de a fi conținut. Materialismul vulgar şi Clasicismul nu mai puțin vulgar se întîlnesc în eroarea că ar exista o formă pură. Doctrina oficială a materialismului ignoră dialectica cuprinsă chiar şi în caracterul fetişist din artă. Exact acolo unde forma pare a se emancipa de sub conținutul prescris ei, formele iau de la sine expresia şi conținutul lor proprii. într-unele din produsele sale, Suprarealismul a operat în această manieră, iar Klee a făcut-o într-un mod sistematic: conținuturile care s-au concretizat în forme se trezesc o dată cu trecerea timpului. în Suprarealism, aceasta s-a întîmplat cu *Jugendstil-ul,* de care Suprarealismul s-a dezis în mod polemic. Pe plan estetic, acel *solus ipse* percepe lumea care este a sa şi care îl izolează în *solus ipse,* în acelaşi moment în care el

respinge convențiile lumii.
Conceptul de tensiune se eliberează de suspiciunea formalismului atunci cînd, indicînd experiențele disonante sau raporturile antinomice ale lucrului, numeşte exact momentul „formei" în care aceasta devine conținut în virtutea raportului cu Altul ei. Prin tensiunea sa internă, opera se determină ca un cîmp de forțe pînă şi în stadiul de repaus al obiectivării sale. Ea este în aceeaşi măsură chintesența raporturilor de tensiune, ca şi tentativa de a le soluționa. Teoriilor care matematizează armonia li se poate reproşa de o manieră imanentă faptul că fenomenele estetice nu se lasă matematizate. în artă, egal nu înseamnă egal. Acest lucru a devenit evident în muzică. Revenirea pasajelor analoage de dimensiune egală nu produce ceea ce promite conceptul abstract de armonie: ea oboseşte auditoriul în loc să-i ofere satisfacții sau, vorbind mai puțin subiectiv, ea durează prea mult în cadrul formei. Mendelssohn poate fi considerat printre primii compozitori care au acționat în conformitate cu această experiență, care se prelungeşte pînă la autocritica şcolii seriale cu privire la corespondențele mecanice. O asemenea autocritică se accentuează o dată cu dinamizarea artei, cu suspiciunea față de orice identitate care nu devine non-identitate. Se poate risca ipoteza că diferențele arhicunoscute care disting „voința artistică" în artele vizuale ale Barocului de cele ale Renaşterii au fost inspirate de aceeaşi experiență. Pentru a deveni demne de artă, toate raporturile în aparență naturale - şi în măsura aceasta abstracte şi invariante - se supun în mod necesar unor modificări deîndată ce trec în artă; modificările survenite în armonicile superioare naturale printr-o tonalitate temperată sînt exemplul cel mai drastic. De cele mai multe ori, aceste modificări sînt atribuite momentului subiectiv care nu poate suporta rigiditatea unei ordini materiale hete-ronome impuse. Dar această interpretare plauzibilă rămîne la rîndul ei încă prea departe de istorie. Peste tot se recurge abia tîrziu la aşa-numitele materiale şi raporturi naturale în artă, şi într-un mod polemic față de un tradiționalism incoerent şi neverosimil; într-un cuvînt, acest recurs este burghez.

Paralipomena

Matematizarea şi descalificarea materialelor artistice şi ale procedurilor filtrate oarecum din ele sînt într-adevăr realizări ale subiectului emancipat, ale „reflexiei", care se revoltă apoi împotriva acestei situații. Procedurile primitive nu cunosc ceva asemănător. Ceea ce în artă este valabil ca dat natural sau lege naturală nu este ceva original, ci a devenit parte internă a esteticului, fiind mijlocit. O astfel de natură în artă nu este aceea în voia căreia arta se lasă. Ea este proiectată de ştiințele naturii asupra artei pentru a compensa pierderea structurilor prestabilite. In picturile impresioniste, convingătoare este modernitatea elementului cvasi-natural, ce ține de fiziologia percepției. O a doua reflexie reclamă, de aceea, critica tuturor momentelor naturale devenite autonome; ele dispar aşa cum au apărut. După cel de-al doilea război mondial, în iluzia unui nou început, fără ca societatea să fi fost transformată, conştiința s-a agățat de presupuse fenomene originare; caracterul lor este la fel de ideologic precum cele patruzeci de mărci noi din mîna fiecăruia, cu care economia trebuia să fie reconstruită din temelii. Ora zero este o mască caracterială a existentului; ceea ce este diferit nu ocultează dimensiunea sa istorică. Nu este vorba de faptul că în artă nu ar exista nici un fel de relații matematice, dar ele pot fi înțelese numai în relație cu forma istoric concretă şi nu pot fi ipostaziate.
Conceptul de homeostază, echilibru de tensiuni care se realizează abia în totalitatea unei opere de artă, este legat probabil de momentul în care opera devine vizibil autonomă; acesta este momentul în care homeostază, dacă nu se constituie în mod direct, devine cel puțin previzibilă. Discreditarea care atinge astfel conceptul de homeostază corespunde crizei acestei idei în arta contemporană. Exact în momentul în care opera de artă se regăseşte, în care este încredințată de sine şi posedă „coerență", ea o pierde pe aceasta, pentru că autonomia obținută cu succes sigilează reificarea ei, privînd-o de caracterul deschis care aparține la rîndul său

ideii proprii a operei. în timpurile eroice ale Expresionismului, pictori precum Kandinsky s-au apropiat mult de asemenea reflecții, atunci cînd au observat că un artist care crede că şi-a găsit stilul este deja pierdut. Starea de lucruri nu este însă, psihologic vorbind, atît de subiectivă cum a fost percepută în acea epocă, ci se fundamentează într-o antinomie a artei înseşi. Deschiderea spre care opera tinde şi închiderea - „perfecțiunea" — prin care se apropie în mod unic de idealul său de a fi în-Sine, de ceea ce nu este dinainte rînduit, reprezentanță a deschiderii, sînt incompatibile.
Faptul că opera de artă este o rezultantă înseamnă că în ea nu rămîne nimic mort, neprelucrat, neformat. Susceptibilitatea împotriva acestor trăsături este, deasemenea, un moment decisiv al oricărei critici, de ea depinde calitatea oricărei opere, după cum pretutindeni unde raționamentul filozofiei culturii pluteşte liber deasupra operelor, acest moment se pierde. Privirea dintîi aruncată asupra unei partituri, instinctul care judecă în fața unui tablou măreția sa sînt ghidate de acea conştiință a structurării integrale, de idiosincrasia față de elementul brut ce coincide suficient de des cu ceea ce convenția le pricinuieşte operelor de artă şi ceea ce snobismul le atribuie bucuros, pe cît se poate, ca element transsubiec-tiv al lor. Chiar şi acolo unde operele de artă îşi suspendă principiul structurării lor integrale şi se deschid elementului neelaborat, ele reflectă tocmai postulatul elaborării lor integrale. Realmente elaborate sînt operele în care mîna care le formează tratează materialul cu foarte multă atenție. Tradiția franceză ilustrează această idee într-un mod exemplar. Ceea ce caracterizează o muzică bună este faptul că nici o măsură a sa nu funcționează în gol, nu scîrție, nu este izolată pentru sine în interiorul barelor sale, precum şi faptul că nu apare nici un sunet instrumental care, „auzit", cum spun muzicienii, să nu fie extras din caracterul specific al instrumentului de către o sensibilitate subiectivă, de care depinde pasajul. Combinația instrumentală a unui complex trebuie ascultată în întregime; este slăbiciunea obiectivă a muzicii mai vechi că nu a realizat această mijlocire sau că a făcut-o în chip nestatornic. Dialectica feudală dintre stăpîn şi sclav s-a refugiat în operele de artă a căror existență pură deține ceva feudal.
Acel vechi şi stupid vers de cabaret „Iubirea are ceva atît de erotic" provoacă variațiunea conform căreia arta posedă în ea ceva estetic, iar acest lucru trebuie luat foarte în serios ca *memento* a ceea ce refulează consumul ei. Calitatea despre care

este vorba aici se revelă înainte de toate prin actul lecturii sau prin citirea partiturilor muzicale: aceea a urmei pe care structurarea o lasă în tot ce e structurat fără a constrînge: anume, caracterul de conciliere a culturii în artă, pe care îl deține pînă şi cel mai vehement protest. Este ceea ce sugerează cuvîntul *metier;* de aceea, el nu poate fi simplu tradus prin termenul de meserie. Importanța acestui moment pare să fi luat amploare în istoria modernismului; a vorbi despre acest lucru la Bach ar fi într-o anumită măsură un anacronism, în ciuda înaltului său nivel formal; aceasta nu s-ar potrivi întru tocmai nici în cazul lui Mozart, Schubert sau Bruckner, în schimb, el convine, desigur, lui Brahms, Wagner, Chopin. Astăzi, acea calitate este *differentia specifica* față de snobismul în ofensivă şi totodată un criteriu de măiestrie. Nimic nu trebuie să rămînă în stare brută, pînă şi cel mai simplu element trebuie să poarte acea urmă de civilizație. Ea este mireasma artei din opera de artă.
Conceptul de ornament împotriva căruia se revoltă obiectivitatea are şi el dialectica sa. Faptul că Barocul este decorativ nu spune totul. El este decor absolut ca şi cînd s-ar fi emancipat de orice scop, inclusiv cel teatral, şi şi-ar fi dezvoltat propria lege formală. El a încetat să mai decoreze vreun lucru şi nu este nimic altceva decît decor; de aceea, el joacă o festă criticii decorativului. Față de operele baroce mărețe, obiecțiile privind aspectul lor de gips sînt ridicole: materialul maleabil convine perfect acelui *apriori* formal al decorării absolute. Prin sublimarea progresivă din acele opere, marele teatru al lumii, acel *theatrum mundi,* s-a transformat în *theatrum dei,* lumea sensibilă a devenit spectacol pentru zei.

Dacă spiritul burghez meşteşugăresc a sperat de la soliditatea lucrurilor ca, înfruntînd timpul, ele să poată fi moştenite, ideea de soliditate s-a transmis asupra structurării riguroase a acelor *objets d'art.* în sfera artei nimic nu trebuie să rămînă în stare brută; aceasta întăreşte închiderea ermetică a operelor față de simpla realitate empirică. Ea se asociază cu ideea protejării operelor de artă de precaritatea lor. In mod paradoxal, virtuțile estetice burgheze, ca aceea a temeiniciei, au emigrat în arta avansată neburgheză.
O exigență atît de plauzibilă şi, după toate aparențele, general valabilă, cum este cea a clarității, articulare a tuturor momentelor în opera de artă, poate arăta cum fiecare invariant al esteticii conduce la dialectica acesteia. O logică artistică secundă o depăşeşte pe prima, aceea a distinctului. Operele artistice de înaltă ținută pot, de dragul unei rețele strînse de relații, să neglijeze claritatea, să apropie complexe unul de celălalt, care ar trebui să fie strict diferite după deziderатul clarității. Ideea unor anumite opere de artă reclamă chiar faptul ca limitele momentelor lor să fie şterse: acelea care vor să realizeze experiența vagului, dar în care vagul ca vag trebuie în mod evident „elaborat". Operele autentice care refuză exigența clarității o presupun implicit pentru a o nega apoi în sine; nu neclaritatea în sine, ci claritatea negată este pentru ele esențială. Altfel ele ar fi diletante.

Paralipomena

In artă se adevereşte proverbul despre pasărea Minervei, care-şi începe seara zborul. Atît timp cît existența şi funcția operelor de artă nu au fost contestate în societate şi a dominat un fel de consens între conştiința de sine a societății şi statutul operelor de artă din interiorul acelei societăți, problema sensului estetic nu a fost pusă: în mod firesc, acesta părea ceva dinainte dat. Categoriile se supun doar atunci reflexiei filozofice cînd, potrivit terminologiei lui Hegel, acestea nu mai sînt substanțiale, nu mai sînt prezente în mod nemijlocit şi incontestabile. Criza sensului în artă, produsă imanent de irezistibilul motor nominalist, merge mînă în mînă cu experiența extraartistică, deoarece contextul intra-estetic, ce constituie sensul, este reflexul unei noime a existentului şi a cursului lumii ca *a priori* inexprimabil şi, astfel, cu atît mai eficient al operelor.
Ansamblul de corelații, ca viață imanentă a operelor, este copia vieții empirice: asupra ei cade reflexul său, acela al lucrului încărcat cu sens. Dar, astfel, noțiunea ansamblului îmbibat de sens devine dialectică. Procesul care aduce opera de artă de o manieră imanentă la conceptul său, fără ca ea să se raporteze la un element universal, se descoperă teoretic abia atunci cînd, în istoria artei, însăşi coerența semnificativă, şi astfel conceptul său tradițional, devin incerte. în raționalizarea mijloacelor se află, ca pretudindeni, şi din punct de vedere estetic finalitatea fetişizării lor. Cu cît este mai pură dominația asupra lor, cu atît mai mult ele tind obiectiv să devină scopuri în sine. Acest lucru, şi nu renunțarea la diverse invariante antropologice sau pierderea naivității, deplînse în mod sentimental, reprezintă elementul fatal în evoluția recentă a artei. în locul scopurilor, adică al operelor, apar posibilitățile acestora; scheme ale operelor, vidul, în locul lor: de aici indiferența pe care o suscită. Din cauza consolidării rațiunii subiective în artă, aceste scheme devin ceva subiectiv, adică un produs al imaginației independente de operă, ceva arbitrar. Mijloacele folosite devin de asemenea - după cum arată în mod frecvent titlurile - scopuri în sine, ca şi materialele utilizate. Aceasta este eroarea în pierderea sensului. Aşa cum adevărul se poate distinge de fals în conceptul însuşi de sens, la fel există şi un fals declin al sensului. Acesta transpare în afirmație, ca divinizare a ceea ce este în cultul materialelor pure şi al dominării pure; în acelaşi timp, între cele două elemente se trasează o falsă linie de demarcație.
Blocarea pozitivității astăzi devine un verdict asupra celei din trecut, iar nu asupra dorinței care s-a trezit în aceea.
Strălucirea estetică nu este doar ideologie afirmativă ci şi răsfrîngere a vieții neînvinse: sfidînd declinul, aceasta se declară de partea speranței. Strălucirea nu este numai magia

înşelătoare a industriei culturale. Cu cît o operă are un rang mai înalt, cu atît ea este mai strălucitoare; iar cu atît mai strălucitoare este opera cenuşie, care eclipsează tehnicolorul. Poezia lui Morike despre tînăra fată părăsită este foarte tristă, depăşindu-şi cu mult subiectul. Versuri ca „Dintr-o dată, mi se pare, / Băiețandre infidel, / că noaptea pe tine / te-am visat"[109] exprimă în chip direct experiențe cutremurătoare: trezirea din consolarea deja efemeră a somnului într-o disperare fățişă. Cu toate acestea, poezia lui Morike îşi are momentul său afirmativ. El se ascunde în formă, în pofida autenticității sentimentului, deşi forma se apără prin versurile iambice neregulate de afluența simetriei sigure. Prin ficțiunea precaută a cîntecului popular, fata vorbeşte precum una dintre multe altele: estetica tradițională ar fi elogiat calitatea tipicului din această poezie. Ceea ce s-a pierdut de atunci este starea latentă de cuprindere a solitudinii, o situație în care societatea îl consolează pe cel atît de singur precum în revărsatul zorilor. O dată cu secarea lacrimilor, această consolare a devenit de nedesluşit.
Operele de artă nu sînt doar obiecte, în calitate de piese ale totalității care le înglobează. Ele participă în mod specific la reificare, pentru că obiectivarea lor o imită pe cea a lucrurilor

109 Eduard Morike, *op. cit*, p. 703.

din afară; dacă ele pot fi numite copii, atunci în acest sens, iar nu în cel de imitare a unui Fiind particular. Termenul de clasicitate, care nu se reduce neapărat la o ideologie culturală, se referă la operele de artă cărora le-a reuşit în mod considerabil o astfel de obiectivare, ele fiind, în această măsură, cele mai reificate. Prin negarea dinamicii sale, opera de artă lucrează împotriva propriului său concept. De aceea, obiectivarea estetică este în permanență şi fetişism, iar acesta provoacă o rebeliune permanentă. Pe cît de puțin o operă de artă oarecare scapă, conform opiniei lui Valery, de idealul clasicității sale, pe atît de mult se opune acestuia o operă autentică; nu în ultimul rînd în aceasta constă viața artei. Prin constrîngerea de a se obiectiva, operele de artă tind către încremenire: aceasta este imanentă principiului desăvîrşirii lor. Dorind să odihnească în sine, asemenea unui Fiind-în-Sine, operele de artă se închid, dar numai deschiderea le permite să depăşească Fiindul pur. Pentru că procesul pe care-1 constituie operele de artă moare în ele din cauza obiectivării lor, întregul Clasicism converge către relații matematice. Rebeliunea împotriva Clasicismului operelor nu porneşte doar de la subiect, care se simte oprimat, ci de la pretenția de adevăr a operelor, de care se loveşte idealul de clasicitate. Convenționalizarea nu este exterioară obiectivării operelor de artă, nici un produs al declinului. Ea stă la pîndă; validitatea generală, cîştigată de operele de artă prin obiectivarea lor, le asimilează unor universalități dominante ale momentului. Idealul clasicist al perfecțiunii nu este mai puțin iluzoriu decît aspirația către pura nemijlocire non-dominată. Operele clasiciste sînt neconcludente. Nu numai că modelele antice au scăpat de imitație: principiul de stilizare atotputernic este incompatibil cu pornirile cu care acel principiu pretinde că trebuie să se unească: caracterul incontestabil al oricărui Clasicism are ceva dobîndit în mod necinstit. Opera tîrzie a lui Beethoven marchează revolta unuia dintre cei mai puternici artişti clasicişti împotriva iluziei inerente propriului principiu. Ritmul revenirii periodice a curentelor romantice şi clasiciste, dacă într-adevăr se pot constata în istoria artei astfel de curente, trădează caracterul antinomic al artei înseşi, aşa cum acesta se manifestă la modul cel mai concret în raportul dintre pretenția sa metafizică, de a se ridica dincolo de timp, şi efemeritatea sa, una a operei umane.
Operele de artă devin însă relative, pentru că trebuie să se afirme ca fiind absolute. Opera de artă perfect obiectivată ar trece în obiectul care este absolut în-Sine şi nu ar mai fi operă de artă. Dacă ea ar deveni natură, după cum pretinde idealismul, atunci ar dispărea. De la Platon încoace, una dintre autoamăgirile conştiinței burgheze priveşte ideea că antinomiile obiective

pot fi dominate printr-un element mediator între extreme, cînd, de fapt, acest element mediator disimulează antinomia, fiind destrămat de aceasta. Potrivit conceptului ei, opera de artă este la fel de precară precum Clasicismul. Saltul calitativ prin care arta se apropie de limita amuțirii sale constituie realizarea antinomiei sale.
Valery a ascuțit într-atît conceptul de Clasicism, încît, con-tinuîndu-1 pe Baudelaire, a clasificat opera de artă romantică reuşită drept clasică[110]. Dusă pînă la limitele sale, ideea de Clasicism se dislocă. Arta modernă a înregistrat acest fapt cu mai bine de patruzeci de ani în urmă. Neoclasicismul este corect înțeles numai prin raportare la acesta ca şi la o catastrofă. Aceasta din urmă se reprezintă în mod direct în Suprarealism. El alungă imaginile Antichității din cerul platonic. La Max Ernst, aceste imagini bîntuie asemenea unor fantome printre burghezii secolului al XlX-lea tîrziu, pentru care, neutralizate ca bunuri culturale, ele au devenit cu adevărat spectre. Acolo unde pentru acele mişcări, care s-au întretăiat temporar cu Picasso şi cu alții dinafară acelui *groupe,* Antichitatea devine tematică, ea conduce în plan estetic în infern, după cum aceasta se întîmpla altădată, în plan teologic, în creştinism. Epifania sa întruchipată în cotidianul prozaic, epi-fanie care-şi are lunga sa preistorie, o scoate de sub puterea vrăjii. Prezentată cîndva ca atemporal normativă, antichitatea actualizată dobîndeşte un statut istoric, care este cel al ideii burgheze, devenită o schiță şi lipsită de putere. Forma sa este deformarea. Interpretările de-a dreptul arogante ale Neoclasicismului, conforme formulei lui Cocteau: *ordre apres le desor-dre,* de asemenea interpretările ulterioare ale Suprarealismului ca eliberare romantică a imaginației şi a asocierii de idei, falsifică fenomenele, făcîndu-le inofensive: acestea citează, aseme-

110 *Cf.* Paul Valery, *(Euvres,* voi. 2, op. *cit.,* pp. 565 şi urm.

nea lui Poe, pentru prima dată, momentul înspăimîntător al desfacerii farmecului ca farmec. Faptul că acel moment nu a fost eternizat i-a condamnat pe succesorii acelor mişcări fie la restaurație, fie la ritualul neputincios al unei gestici revoluționare. Afirmațiile lui Baudelaire s-au confirmat: modernitatea emfatică nu prosperă în sferele celeste, independent de circuitul în care el este o marfă, ci se consolidează grație experienței pieței, în timp ce Clasicismul a devenit o marfă, un tablou reprezentativ de calitate inferioară. Sarcasmul lui Brecht privind acea moştenire culturală, pe care gardienii ei ar pune-o în siguranță sub forma unor statui din gips, provine din acelaşi context; faptul că la el s-a strecurat mai tîrziu un concept pozitiv de Clasicism, asemănător celui al lui Stravinsky, pe care 1-a tratat, cu toate acestea, ca pe un *Tui,* a fost pe cît de inevitabil, pe atît de perfid: în concordanță cu consolidarea Uniunii Sovietice într-un stat autoritar. Comportamentul lui Hegel față de Clasicism a fost la fel de ambivalent precum poziția filozofiei sale față de alternativa ontologiei şi a dinamicii. El a ridicat în slăvi arta grecilor, con-siderînd-o eternă şi de nedepăşit, şi a recunoscut depăşirea operei de artă clasice de cea pe care a denumit-o romantică. Istoria, al cărei verdict tocmai el îl sancționa, s-a decis împotriva invariantei. Bănuiala sa privind perimarea artei în totalitate ar țutea fi colorată de presentimentul unei astfel de evoluții. într-un sens strict hegelian, Clasicismul, cuprinzînd forma sa sublimată din timpurile moderne, şi-a meritat destinul. Critica imanentă - modelul său cel mai grandios, aplicat obiectului celui mai grandios, este cea a lui Benjamin făcută *Afinităților elective* - urmăreşte fragilitatea operelor canonice în conținutul lor de adevăr; ea trebuie extinsă într-un perimetru greu previzibil. Arta nu a luat chiar atît de în serios acea obligativitate a idealului clasicist; în acest sens, ea însăşi nu s-a privit suficient de riguros, iar atunci cînd a făcut-o, a fost la un mod realmente violent, care i-a adus daune. Libertatea artei față de acele *Dira necessitas* ale faptelor este incompatibilă cu Clasicismul ca armonie desăvîrşită; aceasta este împrumutată din constrîngerea inevitabilului şi se opune totodată acestei constrîngeri în virtutea purității sale transparente. *Summum jus summa injuria*

este o maximă estetică. Cu cît arta este mai incoruptibilă, în logica Clasicismului, devenind o realitate *sui generis*, cu atît mai puternic induce ea în eroare în ceea ce priveşte pragul de netrecut către empiric. Nu este lipsită de orice fundament speculaţia că arta devine în raportul dintre pretenţia şi fiinţa sa cu atît mai problematică, cu cît este mai severă, mai obiectivă, dacă se doreşte: cu cît procedează de o manieră mai clasică: fără ca să-i poată totuşi fi de folos cu ceva faptul că-şi face viaţa mai uşoară.

Paralipomena

Benjamin a criticat aplicarea categoriei necesităţii în artă[111], pornind de la subterfugiul din *Geistesgeschichte*, potrivit căruia o operă de artă ar fi fost necesară în sensul pretins de evoluţie. Acel concept de necesitate exercită într-adevăr o funcţie subaltern apologetică, funcţie ce constă în a atesta unor vechituri, la care oricum nu se poate elogia nimic altceva, că fără ele nu s-ar fi putut merge mai departe.
Inerent din punct de vedere istoric conceptului său, Altul artei ameninţă în orice clipă s-o strivească, aşa cum bisericile neogotice din New York, dar şi centrul oraşului Regensburg din perioada Evului Mediu, reprezentau obstacole pentru circulaţie. Arta nu este un domeniu bine delimitat, ci un echilibru momentan şi fragil, comparabil celui dintre Eu şi Sine din economia psihologică. Operele de artă de calitate inferioară devin astfel numai din cauză că ridică obiectiv pretenţia de artă, pe care, la fel ca şi Courths-Mahler într-o scrisoare memorabilă, o dezmint subiectiv. Punîndu-le în evidenţă calitatea lor inferioară, critica le onorează din nou ca opere de artă. Ele sînt şi nu sînt.
Dar cum operele care n-au fost realizate ca artă sau au fost produse înainte de epoca autonomiei lor pot deveni artă prin istorie, tot astfel stau lucrurile şi cu ceea ce astăzi este, ca artă, pus sub semnul întrebării. Bineînţeles, nu pentru că formează un aşa-zis stadiu preliminar al unei evoluţii ulterioare, primind o funcţie pentru ceea ce rezultă din aceasta. Ca şi în Suprarealism, ceea ce apare mai curînd sînt calităţile specific estetice, pe care o atitudine ostilă faţă de artă le-ar renega, atitudine care nu a devenit putere politică, după cum şi-ar fi dorit-o; evoluţia unor importanţi suprarealişti precum Masson corespunde acestui proces. De asemenea, ceea ce a fost cînd-va artă poate înceta să mai fie. Faptul că arta tradiţională include disponibilitatea pentru propria sa decădere morală are forţă retroactivă. Nenumărate picturi şi sculpturi au fost modificate în conţinutul lor propriu prin intermediul

111 C/. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, op. cit*, pp. 38 şi urm.

derivatelor lor în arta decorativă. Cel care picta în 1970 în stil cubist, producea afişe utilizabile la reclame, originalele nefi-ind imune la riscul de a fi vîndute pînă la epuizarea stocului.
Tradiţia nu ar putea fi salvată decît separînd-o de seducţia interiorităţii. Marile opere de artă din trecut nu s-au epuizat niciodată în interioritatea lor; de cele mai multe ori, ele au spulberat această interioritate prin exteriorizare. De fapt, orice operă de artă este, ca apariţie exterioară, şi o critică la adresa interiorităţii, fiind astfel contrară acelei ideologii care plasează tradiţia pe acelaşi plan cu refugiul amintirilor subiective.
A interpreta arta pornind de la originea sa este o întreprindere dubioasă pe întreaga scală, ce pleacă de la biografia brută, trecînd prin cercetarea influenţei istoriei ideilor, pînă la sublimarea ontologică a conceptului de origine. Cu toate acestea, originea nu este radical exterioară problemei avute în vedere. Implicaţia ei constă în faptul că operele sînt artefacte. Configuraţiile fiecăreia dintre ele se adresează acelui ceva din care au rezultat. In fiecare se evidenţiază ceea ce se aseamănă originii sale şi se detaşează de ceea ce a devenit. Această antiteză este esenţială pentru conţinutul său. Dinamica sa imanentă o cristalizează pe cea exterioară şi anume în virtutea caracterului său aporetic. Acolo unde operele de artă, indife-

rent de aptitudinea individuală şi împotriva acesteia, sînt incapabile de a realiza unitatea lor monadologică, ele se supun presiunii istorice reale. Aceasta devine ea însăşi o forță în ele, care le perturbă. De aceea, nu în ultimul rînd, o operă de artă este receptată adecvat doar ca proces. Dacă fiecare operă este însă un cîmp de forțe, configurație dinamică a momentelor sale, atunci nu mai puțin este arta în ansamblul său. De aceea, ea poate fi determinată pornind de la momentele sale, deci prin mediere, iar nu în mod spontan. Unul dintre aceste momente este cel în care operele de artă contrastează cu ceea ce nu este artă; poziția lor față de obiectivitate se modifică.
Tendința istorică se înscrie profund în criteriile estetice. Astfel, ea decide dacă cineva este manierist. Saint-Saens a făcut acest reproş lui Debussy. Noul apare adesea ca manieră, dar abia cunoaşterea tendinței permite a afla dacă este vorba

de mai mult. însă tendința nu este nici ea un arbitru. în ea se amestecă conştiința socială justă sau falsă; ea însăşi se expune criticii. Procesul dintre tendință şi manieră nu este de altfel încheiat şi trebuie revizuit fără încetare. Maniera este de asemenea protest împotriva tendinței, aşa cum aceasta demască aspectul contingent şi neobligatoriu al manierei ca marcă de fabrică a operelor.
Proust, iar după el Kahnweiler, au susținut ideea că pictura a modificat viziunea şi, astfel, obiectele. Oricît de autentică ar fi experiența care relevă acest lucru, formularea sa pare a fi prea idealistă. Contrariul n-ar fi privat de orice suspiciune: anume că, din punct de vedere istoric, obiectele în sine s-au modificat, simțurile s-au adaptat acestei modificări, pictura găsind apoi cifrurile. Cubismul ar putea fi interpretat ca reacție față de un stadiu al raționalizării lumii sociale, care organizează geometric ființa acesteia prin planificare; ca tentativă de a recupera pentru experiență un astfel de stadiu, contrar experienței, după cum Impresionismul aspirase la acelaşi lucru pe treapta precedentă, încă neplanificată total a industrializării. Față de Impresionism, aspectul calitativ nou al Cubismului ar fi acela că, în timp ce Impresionismul a căutat să trezească şi să salveze grație propriei sale dinamici viața încremenită în lumea mărfurilor, Cubismul a pierdut speranța unor asemenea posibilități, acceptînd geometrizarea heteronomă a lumii ca pe noua sa lege, adică ordinea, pentru a garanta astfel obiectivitatea experienței estetice. Din punct de vedere istoric, Cubismul a anticipat o realitate, filmările din avion ale oraşelor bombardate din timpul celui de-al doilea război mondial. Grație Cubismului, arta a demonstrat pentru prima dată că viața nu viețuieşte. Pentru el, acest lucru nu a fost lipsit de ideologie: punînd ordinea raționalizată în locul a ceea ce devenise insesizabil, el o confirmă astfel. Acest lucru i-a incitat pe Picasso şi Braque să depăşească Cubismul, fără ca operele lor ulterioare să fi fost superioare acestuia.
Poziția operelor de artă în raport cu istoria variază la rîn-dul său din punct de vedere istoric. Lukâcs a declarat într-un interviu despre literatura recentă, în special despre Beckett: aşteptați mai întîi zece, cincisprezece ani, pentru a vedea ce se va spune atunci despre aceasta. El a adoptat astfel punctul de vedere al unui om de afaceri paternalist, care doreşte cu clarviziune să tempereze entuziasmul fiului; implicit, el se referă la criteriul durabilului, în fine, la cel al categoriilor de proprietate aplicate artei. Cu toate acestea, operele de artă nu sînt indiferente față de sentința dubioasă a istoriei. Uneori calitatea s-a putut impune din punct de vedere istoric tocmai în fața produselor care urmau doar spiritul timpului. Se întîm-plă rar ca operele care s-au bucurat de o adevărată glorie să n-o fi meritat deloc. Dar obținerea gloriei legitime a coincis cu desfăşurarea adecvată a operelor, potrivit propriei legități, grație interpretării, comentariului, criticii. Acea glorie nu se datorează în mod direct opiniei publice şi cu atît mai puțin uneia manipulate de industria culturală, sentință publică a cărei relație privind chestiunea în cauză este discutabilă. A crede că judecata unui jurnalist ostil intelectualității, sau a unui muzicolog de şcoală veche, este mai valabilă după cincisprezece ani decît ceea ce

înțelegerea percepe imediat în operă este o superstiție calomnioasă.
Supraviețuirea operelor, receptarea lor ca aspect al propriei lor istorii, se situează între refuzul de a se lăsa înțelese şi voința lor de a fi înțelese; această tensiune este climatul artei.
Unele opere de artă precoce ale muzicii moderne, pornind de la Schonberg, cel de pe la mijlocul vieții, şi Webern, au caracterul intangibilului, fiind rebele în fața auditoriului grație obiectivării lor, care devine viață proprie; deja apercepția priorității lor face aproape o nedreptate unor astfel de opere.

Paralipomena

Construcția filozofică ce atribuie întregului primatul asupra părții este la fel de străină artei pe cît este de lipsită de temei în planul criticii cunoaşterii. In operele importante, detaliile nu dispar nicidecum în totalitate fără a lăsa urme. Ce-i drept, autonomizarea detaliilor este însoțită de regresul în pre-artis-tic deîndată ce, indiferentă la ansamblu, ea îl reduce la o schemă de subsumare. Operele de artă se disting însă de ceea ce este schematic sub aspect productiv doar prin momentul autonomiei detaliilor lor; fiecare operă autentică este rezultanta forțelor centripetale şi a forțelor centrifugale. Cine urmăreşte în muzică pasajele frumoase este un diletant; dar cel care nu poate percepe pasajele frumoase, altfel spus, densitatea variabilă dintre invenție şi factură din cadrul unei opere, acela este surd. Diferențierea realizată în interiorul unei totalități în funcție de ceea ce este intensiv şi ceea ce este secundar a constituit pînă într-o perioadă recentă un mijloc artistic; negarea întregului prin intermediul elementelor este solicitată de totalitate. Faptul că această posibilitate dispare astăzi nu reprezintă doar triumful unei structurări care tinde să fie în orice moment la fel de aproape de centru, fără a se relaxa; acest fapt revelă de asemenea potențialul letal al atrofierii mijloacelor de articulare.
Arta nu poate fi separată radical de momentul emoției, de clipa de încîntare înțeleasă ca un moment de elevare: altfel, ea s-ar pierde în indiferență. Momentul acesta, însă, în ciuda faptului că reprezintă funcția întregului, este esențialmente particular: întregul nu se oferă niciodată experienței estetice în nemijlocirea absolut necesară unei astfel de experiențe. Asceza estetică vizavi de detalii şi de comportamentul atomist al spectatorului are şi ea ceva frus-trant, amenințînd arta cu sustragerea unuia dintre fermenții săi.
Faptul că detaliile autonome sînt esențiale pentru întreg este confirmat de caracterul repulsiv al detaliilor concrete estetice care poartă urma a ceea ce a fost ordonat de sus, în chip metodic, adică a ceea ce, în realitate, este lipsit de autonomie. Cînd în *Wallensteins Lager,* Schiller face să rimeze *Potz Blitz* cu *Gustel von Blasewitz,* faptul depăşeşte ca abstracție cel mai palid Clasicism; acest aspect face insuportabile piese precum *Wallenstein.*
Detaliile operelor tind să dispară actualmente în întreg prin integrare; nu sub presiunea unui proiect, ci din cauză că ele însele sînt atrase de declinul lor. Aspectul lor specific conferă importanță detaliilor, diferențiindu-le de indiferent, prin care ele vor să se depăşească, şi care este condiția imanentă a sintezei lor. Ceea ce le permite integrarea este instinctul morții detaliilor. Caracterul lor disociativ şi tendința lor de asamblare nu se opun, ca potențial dinamic al lor, în mod radical. într-un caz precum şi în altul, detaliul se relativează ca simplu dat, fiind de aceea insuficient. Dezintegrarea locuieşte în interiorul integrării, străbătînd-o. Dar cu cît absoarbe mai multe detalii, întregul devine la rîndul său detaliu, altfel spus, un moment printre altele. Aspirația detaliilor spre declin se transmite asupra întregului, tocmai pentru că ea şterge detaliile. Atunci cînd acestea au dispărut cu adevărat în întreg, cînd întregul se transformă într-o particularitate estetică, raționalitatea sa pierde raționalitatea lor, care n-a fost nimic altceva decît raportul detaliilor cu întregul, cu scopul care le-a definit ca mijloace. Dacă sinteza nu mai este o sinteză a ceva, ea devine neînsemnată. Vidul operei integrale este din punct de vedere tehnic simptomul dezintegrării sale prin indiferență tautologică. In opacitatea operelor complet lipsite de inspirație, funcționînd fără să funcționeze, acel element al opacității se transformă în fatalitatea pe care arta a purtat-o

permanent cu sine ca moştenire mimetică a sa. Se poate explica aceasta, pornind de la categoria de inspiraţie în muzică. Schonberg, Berg şi chiar Webern n-au sacrificat-o; Krenek şi Steuermann au criticat-o. De fapt, Constructivismul nu mai rezervă nici un loc inspiraţiei, acelui element involuntar, nechibzuit. Inspiraţiile lui Schonberg, care, potrivit spuselor sale, stau la baza lucrărilor sale dodecafonice, nu se datorează decît limitelor pe care procedeul său de construcţie le-a avut în vedere, şi cărora li s-a putut imputa caracterul lor arbitrar. Dacă momentul de inspiraţie este totuşi eliminat pe deplin, iar compozitorii nu mai au parte de inspiraţia formelor întregi, fiind predeterminaţi de către material, rezultatul îşi pierde interesul obiectiv, fiind redus la tăcere. In schimb, pretenţia plauzibilă de restituire a

inspiraţiei dă dovadă de un moment de slăbiciune: cu greu se poate postula şi programa în artă forţa contrară a ceea ce este programat. Compoziţiile, care din dezgust faţă de caracterul abstract al construcţiei integrale se concentrează asupra inspiraţiei, asupra elementelor formale plastice şi caracterizărilor, se expun reproşului retrospecţiei; totul se întîmplă ca şi cînd o reflecţie estetică secundă s-ar fi plasat, printr-o decizie subiectivă, pur şi simplu deasupra constrîngerilor raţionalizării, de teama fatalităţii lor. Situaţia, variată în mod obsesiv de Kafka, cum că, indiferent de ceea ce faci, faci greşit, a devenit situaţia artei înseşi. Arta care alungă inspiraţia în mod riguros este condamnată la indiferenţă; dacă se recurge din nou la inspiraţie, aceasta păleşte, devenind o umbră, aproape o ficţiune. In operele autentice ale lui Schonberg precum *Pierrot lunaire,* inspiraţiile sînt improprii într-o manieră meşteşugită, fracturate, reduse la un fel de existenţă minimă. Chestiunea privind importanţa detaliilor în operele de artă moderne este însă tocmai de aceea atît de relevantă, pentru că, nu mai puţin decît în totalitatea lor, în sublimarea societăţii organizate, aceasta din urmă se întruchipează deasemenea în detalii: ea este substratul pe care forma estetică îl sublimează. După cum în societate indivizii care se opun, în mare parte, prin interesele lor societăţii nu sînt numai *faits sociaux,* ci societatea însăşi, reproduşi de ea şi pe care ei o reproduc, afirmîndu-se de aceea în faţa ei, tot aşa se petrec lucrurile şi cu detaliile în operele de artă. Arta este manifestarea dialecticii sociale a universalului şi individualului prin intermediul spiritului subiectiv. Ea depăşeşte această dialectică în măsura în care nu o realizează pur şi simplu, ci o reflectă în formă. In sens figurat, particularizarea sa repară injustiţia transmisă de către societate individului. Ceea ce o împiedică totuşi să realizeze această reparaţie este faptul că ea nu poate extrage, ca posibilitate concretă, nimic substanţial din societatea unde îşi are locul. Societatea actuală este foarte departe de transformarea structurală care ar putea oferi indivizilor ceea ce le revine, făcînd să dispară astfel şi constrîngerea individuaţiei.

Dialectica construcţiei şi expresiei. - Faptul că ambele momente sînt într-un raport dialectic a condus către un cuvînt de ordine al artei noi: operele acesteia trebuie să renunţe la

încercarea de a afla un element mediator între cele două momente şi să se îndrepte către acele extreme, încît în ele şi prin ele să afle un echivalent a ceea ce în estetica mai veche s-a numit sinteză. Această situaţie contribuie însă în mod considerabil la definiţia calitativă a artei moderne. Pluralitatea posibilităţilor, care a existat pînă în pragul artei moderne şi care a sporit peste măsură în timpul secolului al XlX-lea, a fost înlocuită de polarizare. în polarizarea artistică se manifestă acel element de care este nevoie în plan social[112]. Acolo unde este necesară organizarea în elaborarea condiţiilor de viaţă materiale şi a raporturilor umane care se bazează pe cele din-tîi, organizarea este precară, fiind lăsată prea mult în seama unui sector privat anarhic şi nesatisfăcător. Arta are suficient spaţiu de joc pentru a dezvolta modelele unei planificări care nu sînt suportate de raporturile sociale de producţie. Pe de altă parte,

administrarea iraţională a lumii este intensificată pînă la lichidarea existenţei permanent precare a particularului. Acolo unde este de prisos, acesta se transformă în ideologie complementară a omnipotenţei universalului. Interesul individual care se opune acestui proces converge cu interesul universal al raţionalităţii realizate. Această raţionalitate îşi intră în drepturi abia atunci cînd încetează să oprime individul a cărui dezvoltare oferă raţionalităţii dreptul său la existenţă. Totuşi, emanciparea individualităţii s-ar realiza numai în măsura în care ar cuprinde universalul, de care depind toţi indivizii. O ordine raţională a domeniului public s-ar putea stabili doar dacă la cealaltă extremă, în conştiinţa individuală, şi-ar croi drum rezistenţa faţă de organizarea supradimensionată cît şi insuficientă. Dacă sfera individuală are, într-un anumit sens, un caracter retrograd în raport cu sfera organizării, atunci organizarea ar trebui realmente să existe pentru a servi individul. Iraţionalitatea organizării lasă totuşi libertate individului. Rămînerea sa în urmă devine refugiu pentru ceea ce ar fi mai mult decît progresul dominaţiei. O astfel de dinamică a inadaptării la actualitate conferă din punct de vedere estetic expresiei tabuizate dreptul unei rezistenţe care

112 *Cf.* Theodor W. Adorno, „Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gesprâch 1953", în: *Individuum und Organisation,* ed. F. Neumark, Darmstadt 1954, pp. 21 şi urm.

afectează întregul acolo unde el este neadevăr. Separarea dintre sfera publică şi sfera privată, în ciuda grozăviei sale ideologice, este şi în artă un lucru dat, în aşa fel încît nimic din ceea ce nu are legătură cu acel dat nu poate modifica respectiva separare. Ceea ce ar fi o consolare neputincioasă în realitatea socială are din punct de vedere estetic şanse reprezentative mult mai concrete.

în virtutea momentului unităţii lor, moment care organizează totalitatea, operele de artă nu pot evita prelungirea în ele a raţiunii care domină natura. Dar prin refuzul lor de a accepta dominaţia reală, acest principiu se reîntoarce într-un mod care, fiind el însuşi metaforic, poate fi denumit cu greu altfel decît metaforic: adică, fantomatic sau fragmentar. Raţiunea operelor de artă este raţiune ca gest: ele sintetizează aidoma raţiunii, dar nu prin concepte, sentinţe şi concluzii -aceste forme sînt în artă, acolo unde apar, mijloace subordonate -, ci prin ceea ce se petrece în operele de artă. Funcţia lor sintetică este imanentă, este unitatea lor proprie, dar nu raportare directă la o exterioritate dată şi determinată; ea se referă la materialul dispersat, fără concept, cvasi fragmentar, cu care trebuie să întreţină relaţii operele de artă în spaţiul lor interior. Prin această receptare şi totodată modificare a raţiunii sintetizatoare, operele de artă fac posibilă participarea lor la dialectica raţiunii. încă în forma sa estetic neutralizată, o astfel de raţiune are totuşi ceva din dinamica ce îi era odinioară inerentă în exterior. Oricît de bine ar fi separată de această dinamică, identitatea principiului raţiunii în forma sa exterioară şi interioară cauzează o dezvoltare asemănătoare celei din exterior: fără ferestre, asemenea unor monade, operele de artă participă la civilizaţie. Lucrul prin care operele de artă se deosebesc de difuz este în concordanţă cu realizările raţiunii ca principiu al realităţii. în operele de artă, acest principiu al realităţii cît şi contrariul acestuia sînt însufleţite. Corectura pe care arta o efectuează asupra principiului raţiunii legate de conservarea de sine nu opune arta în mod simplu raţiunii; corecţia aplicată raţiunii este reprezentată de însăşi corecţia imanentă a operelor de artă. în timp ce unitatea operelor de artă provine din violenţa exercitată de raţiune

asupra obiectelor, în operele de artă ea fondează concomitent concilierea momentelor acestora.

Cu greu se poate contesta faptul că muzica lui Mozart reprezintă prototipul echilibrului dintre formă şi ceea ce este format, acesta din urmă înţeles ca un element fugitiv, centrifugal. Dar acest echilibru este atît de autentic la el, pentru că tematica şi motivele care constituie celulele

muzicii sale, monadele care o compun - oricît de bine concepute ar fi chiar sub aspectul contrastului, al diferenței precise -, tind să se disperseze chiar şi acolo unde măsura le leagă. Absența violenței la Mozart provine din faptul că, chiar şi în starea de echilibru, el nu permite degenerarea felului de a fi calitativ al detaliilor, iar ceea ce poate fi considerat în mod just ca fiind geniul său formal nu se reduce la măiestria sa - naturală în cazul său -de a se juca cu formele, ci este aptitudinea de a le utiliza fără a constrînge şi a lega prin intermediul lor într-o manieră aşa-zicînd laxă elementele difuze. Forma sa este proporția a ceea ce tinde spre dispersie, iar nu ordonarea acestuia. în acest sens, exemplul cel mai desăvîrşit apare în marile forme ale operelor, bunăoară în finalul celui de-al doilea act din *Figaro*, a cărui formă nu este o formă compusă, nici sinteză. Contrar muzicii instrumentale, ea nu trebuie să se refere la schemele care au fost legitimate de sinteza a ceea ce ele înglobează, ci este configurație pură a părților juxtapuse, al căror caracter este extras din variațiunea situației dramatice respective. Asemenea piese, nu mai puțin decît unele dintre cele mai îndrăznețe compoziții instrumentale ale sale, ca de exemplu unele concerte pentru vioară, tind în mod profund, chiar dacă nu atît de evident, către dezintegrare, asemenea ultimelor cvartete ale lui Beethoven. Clasicitatea sa este imună față de reproşul Clasicismului pentru că se situează la limita unei dezintegrări pe care mai apoi opera tîrzie a lui Beethoven, operă care a fost cu atît mai mult una a sintezei subiective, a depăşit-o în ceea ce priveşte critica acesteia. Dezintegrarea este adevărul artei integrale.

Prin ceea ce Mozart - la care, după toate aparențele, poate recurge în mod plauzibil estetica armoniei — scapă normelor acesteia, este la rîndul său, potrivit terminologiei curente, ceva de ordin formal: aptitudinea sa de a uni elementele antagonice, ținînd cont de ceea ce caracterele muzicale divergente solicită ca premiză a lor, fără a se lichefia într-un continuum prescris. Sub acest aspect, Mozart este printre compozitorii Clasicismului vienez cel care se îndepărtează cel mai mult de idealul clasicist stabilit, atingînd desigur prin aceasta unul de un rang mai înalt, numit autenticitate. Acesta este momentul prin care chiar în muzică, în ciuda caracterului său neobiectual, se poate aplica diferența dintre formalismul înțeles ca joc vid şi acel ceva, pentru care nu ne stă la dispoziție nici un termen mai bun decît cel suspect de profunzime.

Legea formei unei opere de artă constă în faptul că toate momentele sale şi unitatea sa trebuie să fie organizate conform naturii lor specifice.

Operele de artă nu sînt unitatea unei diversități, ci unitatea Unului şi a multiplului; aceasta condiționează faptul că ele nu coincid cu aspectul lor fenomenal.

Unitatea este aparență, aşa cum aparența operelor de artă se constituie prin unitatea lor. Caracterul monadologic al operelor de artă nu s-a format fără culpa dezordinii monadologice a societății, însă, doar prin el, operele de artă dobîndesc acea obiectivitate care transcende solipsismul.

Arta nu are legi universale, dar în fiecare dintre fazele sale sînt valabile din punct de vedere obiectiv interdicții obligatorii. Ele radiază dinspre operele canonice. Existența lor dispune numaidecît ceea ce de acum încolo nu mai este posibil.

Atît timp cît formele au fost date într-o anumită nemijlocire, operele s-au putut concretiza în ele; după terminologia hegeliană, concretizarea lor ar fi substanțialitate a formelor. Cu cît aceasta, cu legitimitate critică, s-a epuizat în cursul întregii mişcări nominaliste, cu atît mai mult, fiind totuşi existentă, s-a transformat într-o piedică a operelor concrete. Ceea ce odată a fost forță productivă obiectivată s-a transformat în raporturi de producție estetice, intrînd în coliziune cu forțele de producție. Acel ceva prin care operele de artă caută să devină, formele, necesită la rîndul lor o creație autonomă. Acest lucru le pune numaidecît în pericol: concentrarea asupra formelor ca mijloc al obiectivitătii estetice le îndepărtează de ceea ce trebuie obiectivat. De aceea, mai nou, concepția despre posibilitatea operelor, modelele, înlătură într-o măsură atît de mare operele. în substituirea scopurilor prin mijloace se exprimă

concomitent un element social global şi criza operei. Reflexia indispensabilă înclină către desfiinţarea a ceea ce este reflectat. Complicitatea domneşte între reflexie, în măsura în care ea nu se mai reflectă încă o dată pe sine, şi forma pur şi simplu instaurată, indiferentă faţă de ceea ce este format. Dar cele mai coerente principii ale formei nu servesc la nimic, dacă operele autentice, de dragul cărora aceste principii au fost căutate, lipsesc; la această antinomie simplă a dus astăzi nominalismul artei.
Atît timp cît genurile au fost preexistente, Noul a progresat în interiorul genurilor. Din ce în ce mai mult, Noul se concentrează asupra înseşi genurilor, pentru că se duce lipsa lor. Importanţi artişti răspund la situaţia nominalistă nu atît prin opere noi, cît prin modele ale posibilităţii lor, prin tipuri; aceasta subminează categoria tradiţională a operei de artă. Problematica stilului devine flagrantă în cadrul unui domeniu extrem de stilizat al modernităţii recente, precum este

Pelleas de Debussy. Fără nici o concesie, cu o puritate exemplară, drama lirică dă curs principiului ei de stilizare. Disonanţele care decurg de aici nu se află nicidecum la originea acelei evanescenţe, criticată de cel care nu mai poate realiza principiul de stilizare. Evidentă şi arhicunoscută este monotonia. Severitatea refuzului anihilează, catalogînd drept ieftin şi banal, formarea contrastelor, sau o reduce la o aluzie. Acest lucru dăunează articulării, structurării formei prin ansambluri parţiale, de care are nevoie în primul rînd o operă al cărei criteriu suprem este unitatea formală; se stilizează ignorînd faptul că unitatea de stil este doar cea a diversităţii. Psalmodierea necontenită mai ales a vocii necesită ceea ce în uzul limbii muzicale mai vechi s-a denumit parte finală a unei strofe: împlinirea unei promisiuni, realizarea, vărsarea de lacrimi. Sacrificarea sa în numele sentimentului unui trecut îndepărtat, care nu mai este decît reminiscenţă, provoacă o ruptură, comparabilă cu o promisiune neîndeplinită. Gustul erijat în totalitate se opune gestului dramatic al muzicii, în timp ce opera nu poate renunţa la scenă. Desăvîrşirea sa se transformă de asemenea în sărăcia mijloacelor tehnice, omofonia susţinută a frazei devine insuficentă, iar o orchestră care insistă în acelaşi timp asupra valorilor cromatice se transformă în cenuşiu. Aceste dificultăţi de stilizare le sugerează pe cele aflate în raportul artei faţă de cultură. Este insuficentă schema clasi-ficatorie care face din artă o disciplină subordonată culturii. *Pelleas* este certamente un fapt de cultură şi nu manifestă dorinţa de a renunţa la ea. Aceasta corespunde ermetismului mitic, fără limbaj al subiectului, neglijînd acel ceva sondat de subiect. Operele de artă au nevoie să transceandă cultura pentru a fi suficiente culturii; aceasta este o motivaţie puternică a modernităţii radicale.
O observaţie făcută de Gehlen sune în evidenţă dialectica universalului şi a particularului. în continuarea lui Konrad Lorenz, Gehlen interpretează formele specific estetice, pe cele ale Frumosului natural, apoi pe cele ale ornamentului, drept „calităţi declanşatorii", care servesc protejării oamenilor suprasolicitaţi de stimuli. După Lorenz, însuşirea generală a tuturor elementelor declanşatoare este improbabilitatea lor asociată cu simplitatea. Gehlen transferă acest lucru asupra artei, plecînd de la ipoteza „că bucuria resimţită de noi la auzul tonurilor pure («a tonurilor spectrale») şi a acordurilor lor întregi... este o analogie exactă a efectului declanşator «improbabil» în plan acustic"[113]. „Fantezia creatorului este inepuizabilă în a «stiliza» formele naturale, adică a extrage optimal, prin îmbinare simetrică şi simplificare, improbabilitatea calităţilor de declanşare generale."[114] Dacă o asemenea simplificare constituie ceea ce se poate numi în mod specific formă, momentul de abstracţie din interiorul ei devine prin asocierea cu improbabilul concomitent opusul universalităţii, particularizarea. In ideea particularului, căreia i se dedică arta — în acest sens, elementară este povestirea care se recomandă ca relatare obiectivă a unui eveniment particular, necotidian -, apare aceeaşi improbabilitate care revine universalului aparent, formelor geometrice pure ale ornamentului

şi stilizării. Improbabilul, secularizarea estetică a *manei,* ar fi universalul şi particularul laolaltă, regularitatea estetică ca regularitate improbabilă orientată împotriva simplei existențe; spirit, nu numai adversar al particularizării, ci condiție a ei, grație improbabilului. în fiecare artă spiritul a fost ceea ce n-a fost revelat decît abia tîrziu a fi, datorită reflexiei dialectice: concret şi nu abstract.

113 Arnold Gehlen, „Uber einige Kategorien des entlasteten, zumal des âsthetischen Verhaltens", în: *Studieri zur Anthropologie und Soziologie,* Neuwied şi Berlin 1963, p. 70.
114 *Op. cit.,* p. 69.

Paralipomena

Destinul social al artei nu este determinat numai din afară, ci este, în aceeaşi măsură, desfăşurarea conceptului său.
Arta nu este indiferentă față de caracterul său dublu. Imanența sa pură devine pentru ea o povară imanentă. I se pretinde autarhie, iar aceasta o amenință cu sterilitatea. Este ceea ce Wedekind i-a reproşat lui Maeterlinck, bătîndu-şi joc de artiştii într-ale artei; Wagner a înfățişat tematic controversa în *Maeştrii cîntăreți;* în atitudinea lui Brecht, acelaşi motiv, cu dominantă anti-intelectualistă, a fost inconfundabil. Ieşirea din domeniul imanenței conduce uşor la demagogie în numele poporului; ceea ce este persiflat de artistul artei cochetează cu barbaria. Cu toate acestea, de dragul propriei sale conservări, arta aspiră cu disperare să iasă din domeniul său. Căci din punct de vedere social, ea nu ființează doar prin simpla sa mişcare proprie, ca opoziție *apriori* față de societatea hetero-nomă. Aceasta ajunge oricum în ea, sub forma ei concretă. Chestiunea cu privire la ceea ce este posibil, la încercările formale pertinente, este determinată direct de stadiul societății. In măsura în care arta se constituie prin experiență subiectivă, conținutul social pătrunde în ea în mod esențial, dar nu de o manieră literală, ci modificat, fragmentar şi fantomatic. Aceasta - şi nimic psihologic - constituie adevărata afinitate a operelor de artă cu visul.
Cultura este deşeu, iar arta unul dintre sectoarele ei, dar şi lucru serios, apariție a adevărului. Acest fapt este înscris în dublul caracter al fetişismului.
Arta este blocată de faptul că criteriul dominator al Fiindului ei pentru-Altul este aparență, raportul de schimb instalat ca măsură a tuturor lucrurilor, dar că Altul, în-Sinele lucrului, devine ideologie din momentul în care se postulează pe sine. Alternativa este detestabilă: *What do I get out of you?* sau: a fi german semnifică a face un lucru de dragul său. Neadevărul lui pentru-Altul s-a manifestat prin aceea că lucrurile, care, după cum se afirmă, sînt făcute pentru om, îl amăgesc cu atît mai mult; teza privind Fiindul-în-Sine a fuzionat cu narcisismul elitar şi serveşte deasemenea Răului.
Intrucît operele de artă înregistrează şi obiectivează straturi ale experienței care stau, ce-i drept, la baza raportului cu realitatea, fiind însă mascate în cadrul acestui raport, în permanență aproape obiectual, experiența estetică este pertinentă atît din punct de vedere social cît şi metafizic.
Distanța care desparte domeniul estetic de scopurile practice apare intraestetic ca depărtare a obiectelor estetice de subiectul contemplator; după cum nici operele de artă nu intervin în realitate, tot aşa nici subiectul nu poate interveni în acele obiecte, distanța fiind prima condiție a apropierii de conținutul operelor. Acest lucru este consemnat în conceptul kantian al dezinteresului, care cere comportamentului estetic să nu apuce obiectul, nici să-1 înghită. Definiția lui Benjamin privind aura[115] a punctat acest moment intraestetic, dar 1-a atribuit unui stadiu trecut, declarîndu-1 ca fiind lipsit de valabilitate pentru epoca actuală a reproductibilității tehnice. Prin identificarea cu agresorul, el şi-a însuşit destul de prompt tendința istorică, ce cheamă arta înapoi în sfera empirică a scopurilor. Depărtarea ca fenomen este ceea ce transcende în operele de artă simpla lor existență; apropierea lor absolută ar însemna integrarea lor absolută.

Arta dezonorată, înjosită şi administrată în mod dirijat nu este în nici un caz una lipsită de aură în comparaţie cu cea autentică: opoziţia sferelor antagoniste trebuie gîndită permanent ca mediere a uneia prin cealaltă. în situaţia actuală, operele onorează momentul auratic reţinîndu-se de la el; conservarea sa destructivă - mobilizarea sa pentru producerea de efecte în vederea creării atmosferei - este localizată în sfera divertismentului. Arta de mare consum le falsifică pe ambele: stratul faptic al esteticului, privat de mijlocirea sa, devine simplă fac-ticitate, informaţie şi reportaj; momentul auratic smuls din coerenţa operei este cultivat şi poate fi consumat ca atare. Fiecare imagine de prim plan din filmul comercial ia în derîdere aura din jurul său prin aceea că exploatează organi-

115 *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit,* voi. 1, pp. 372 şi urm. şi pp. 461 şi urm.; *idem,* Angelus Novus, *op. cit.,* pp. 239 şi urm.

zat proximitatea organizată a depărtării, desprinsă din configuraţia operei. Aura este înghiţită precum diferiţii stimuli individuali, ca sosul uniform pe care industria culturală îl varsă peste respectivii stimuli şi peste toate produsele sale.

Formularea lui Stendhal referitoare la *promesse du bonheur* semnifică faptul că arta este recunoscătoare existenţei, accen-tuînd ceea ce prefigurează într-însa utopia. însă această parte a utopiei se reduce mereu, existenţa se aseamănă tot mai mult doar cu ea însăşi. De aceea, arta poate să-i semene din ce în ce mai puţin acesteia. întrucît întreaga fericire dinlăuntrul existenţei este surogat şi falsă, arta trebuie să-şi încalce promisiunea, pentru a-i rămîne fidelă. Dar conştiinţa oamenilor şi, cu atît mai mult, a maselor - mase care prin privilegiul cultural din societatea conflictuală sînt izolate de conştiinţa unei astfel de dialectici - se agaţă pe bună dreptate de această promisiune a fericirii, dar în forma sa directă, materială. Aici intervine industria culturală. Aceasta planifică şi exploatează nevoia de fericire. Industria culturală îşi are momentul său de adevăr în faptul că dă curs unei nevoi substanţiale, care rezultă dintr-un refuz progresiv din punct de vedere social; însă prin modalitatea sa de garantare, ea devine totalmente falsă.

In timp ce principiul utilităţii domină, arta posedă realmente ceva din utopia în care se reprezintă ca Altul, ca element ce scapă mecanismului procesului de producţie-repro-ducţie a societăţii şi care nu se supune principiului realităţii; este sentimentul încercat atunci cînd carul lui Thespis, ca în *Mireasa vîndută,* intră în sat. Chiar şi pentru a privi dansatorii pe sîrmă este nevoie să plăteşti. Altul este înghiţit de Invariabil, dar se menţine totuşi ca aparenţă: această aparenţă este una în chiar accepţiunea materialistă. Arta trebuie să extragă toate elementele sale din uniformitate, chiar şi spiritul, şi să le modifice pe toate. Prin simplul fapt că se distinge de uniformitate, arta este *a priori* critica acesteia, chiar şi acolo unde se supune, mişcîndu-se, cu toate acestea, în supoziţia a ceea ce critică. Fără a fi conştientă, orice operă de artă trebuie să se întrebe, dacă şi cum este posibilă ca utopie: ea nu este astfel decît prin constelaţia elementelor sale. Ea nu transcende doar graţie diferenţei simple şi abstracte faţă de uniformitate,

ci prin faptul că receptează uniformitatea, o demontează şi o remontează; o astfel de compoziţie reprezintă ceea ce se numeşte creaţie estetică. în funcţie de acest criteriu se pot emite judecăţi asupra conţinutului de adevăr al operelor de artă: anume în ce măsură sînt ele capabile să-1 constituie pe Altul pornind de la Invariabil.

Spiritul în opera de artă şi în reflecţia asupra acesteia este suspect, întrucît poate să afecteze caracterul de marfă al artei şi să-i pericliteze valorificarea sa pe piaţă; inconştientul colectiv este extrem de sensibil în această privinţă. Această reacţie afectivă răspîndită este alimentată

de adînca îndoială asupra culturii oficiale, a bunurilor ei şi asupra asigurării agitate ca reclamă, cum că de ele te poţi împărtăşi prin intermediul plăcerii. Cu cît conştiinţa intimă, în ambivalenţa sa, ştie mai precis faptul că este trădată de cultura oficială prin promisiunile sale umilitoare, cu atît mai tenace se cramponează ideologic de ceva care, în însăşi experienţa artistică a maselor, probabil că nu există. Toate acestea sînt nuanţate de reziduurile teoriei vitaliste, potrivit căreia conştiinţa ucide.

Deprinderea burgheză, care se cramponează de ceea ce cu laş cinism percepe ca falsitate şi neadevăr, se comportă faţă de artă după schema: ceea ce-mi place, poate să fie rău, o înşelătorie sau o impostură fabricate pentru a induce în eroare, însă eu nu vreau să mi se aducă aminte de acest lucru, în timpul liber nu vreau să-mi mai irosesc puterile şi să mă enervez. Momentul aparenţei în artă se dezvoltă istoric spre o astfel de încăpăţînare subiectivă, care, în epoca culturii industriale, integrează arta ca vis sintetic al realităţii empirice şi o privează, la fel ca şi reflexia asupra artei, de reflexia sa imanentă. De aici se subînţelege că, în final, perpetuarea societăţii actuale este incompatibilă cu conştiinţa sa de sine şi că este dezaprobată orice urmă a unei astfel de conştiinţe aflată în artă. Şi sub acest aspect, ideologia, falsa conştiinţă, este socialmente necesară. Dar cu toate acestea, opera de artă autentică, în loc să piardă, cîştigă în reflecţia contemplatorului. Dacă cel ce consumă arta este considerat în sensul strict al cuvîntului, atunci i s-ar putea demonstra acestuia că o cunoaştere completă a operei, nu însă cea care l-ar mulţumi în urma primei impresii senzoriale, după cum pretinde el cu uşurinţă, i-ar procura o satisfacţie mult mai mare. Experienţa artei devine incomparabil mai bogată o dată cu cunoaşterea sa fermă. Cunoaşterea intelectuală a operei se reflectă în percepţia sa senzorială. O astfel de reflecţie subiectivă este legitimată de faptul că parcurge oarecum încă o dată procesul imanent de reflecţie, care se derulează din punct de vedere obiectiv în obiectul estetic şi de care artistul nu trebuie să fie nicidecum conştient.

Realmente arta nu suportă aproximaţii. Ideea care există cu privire la maeştrii mărunţi şi medii face parte din ansamblul de idei ale istoriei artei, îndeosebi ale istoriei muzicii, proiecţia unei conştiinţe insensibile la viaţa operelor în sine. Nici o continuitate nu duce de la ceea ce este rău, trecînd prin mediu, la ceea ce este bun; ceea ce nu a reuşit este întotdeauna rău, tocmai din cauză că ideea de artă implică pe aceea a reuşitei şi a coerenţei; aceasta motivează eternele dispute din jurul calităţii operelor de artă, care rămîn astfel de multe ori sterile. Arta - potrivit unui citat hegelian, apariţie a adevărului - este intolerantă din punct de vedere obiectiv, la fel şi faţă de pluralismul impus de societate, pluralism al sferelor paşnic coexistente, pe care ideologii îl invocă mereu ca pretext. Este detestabil mai ales acel „divertisment pozitiv", despre care comitetele de experţi nu încetează să vorbească în gol, dorind să justifice în faţa propriei lor conştiinţe neputincioase caracterul de marfă al artei. într-un cotidian s-a putut citi faptul că Colette ar fi tratată în Germania ca o scriitoare de salon, în Franţa, însă, ea s-ar bucura de cel mai înalt renume, întrucît aici nu s-ar face distincţia între divertisment şi arta serioasă, ci numai între arta bună şi arta de proastă calitate. Dincolo de Rin Colette joacă realmente rolul unei vaci sfinte. Invers, dihotomia rigidă pe care o etalează Germania între arta superioară şi arta inferioară ascunde o prejudecată culturală cu aere profesorale. Artiştii aparţinînd, după criterii oficiale, sferei inferioare, dar care dau dovadă de mai mult talent decît mulţi alţi creatori, ce se conformează conceptului demult zdruncinat al nivelului, nu sînt recunoscuţi pentru ceea ce sînt. Conform simpaticei formulări a lui Willy Haas, există literatură bună proastă şi literatură proastă bună; la fel stau lucrurile şi în

muzică. Cu toate acestea, diferenţa dintre divertisment şi arta autonomă, în măsura în care această diferenţă nu se încăpăţînează nici în faţa transparenţei conceptului de nivel şi nici a creativităţii nereglementate a sferelor inferioare, este fondată pe calităţile lucrurilor. Desigur că această diferenţă necesită o nuanţare dusă pînă la extreme: pe deasupra încă în secolul al

XlX-lea separarea sferelor n-a fost atît de radicală precum în epoca monopolului cultural. Nu lipsesc operele care prin formulări gratuite, ce se pot apropia pe de o parte de simpla schiță, pe de altă parte de ceea ce este tipic, chiar şi prin absența unei structurări totale în favoarea calculării efectului lor, îşi au locul în sfera de circulație estetică subalternă, pe care însă o depăşesc grație calităților subtile. Dacă îşi pierd valoarea lor de amuzament, atunci ele pot deveni mai mult decît erau la fața locului. Şi relația artei inferioare cu arta superioară posedă dinamica sa istorică. Ceea ce la origine a fost destinat consumului, apare uneori, mai tîrziu, în raport cu consumul raționalizat şi planificat, ca model de umanitate. Chiar şi operele incomplete din punct de vedere structural nu sînt un criteriu invariant, ci se legitimează ori de cîte ori operele se corectează, aducîndu-se pe ele însele la propriul nivel formal şi nu apar ca fiind mai mult decît ceea ce sînt. Astfel se manifestă talentul extraordinar al lui Puccini în operele nepretențioase ale debutului său, precum *Manon Lescaut* şi *La Boheme.* Aici el este mult mai convingător decît în operele ulterioare, opere mai ambițioase, care degenerează în kitsch din cauza disproporției dintre substanță şi prezentare. Nici o categorie a esteticii teoretice nu poate fi utilizată de o manieră rigidă, ca un criteriu de neclintit. Dacă obiectivitatea estetică se lasă prinsă doar în critica imanentă a operei particulare, atunci caracterul abstract necesar al categoriilor devine sursă de erori. Teoria estetică, incapabilă de a progresa către o critică imanentă, are sarcina de a elabora, grație unei reflexii secundare asupra determinărilor sale, cel puțin modele ale propriei sale corecturi. Amintim aici nume ca Offenbach şi Johann Strauss; aversiunea față de cultura oficială a clasicilor îmbătători 1-a incitat pe Karl Kraus să insiste în special asupra unor astfel de fenomene muzicale, ca şi asupra unora literare, precum Nestroy. Desigur că este necesară o neîncredere permanentă vizavi de ideologia acelora care, din cauză
că nu pot face față disciplinei operelor autentice, găsesc scuze operelor venale. Dar separarea sferelor ca sediment istoric, din punct de vedere obiectiv, nu constituie absolutul. în opera superioară se află, sublimat în autonomia sa, momentul lui pen-tru-Altul, un rest al celui care caută stăruitor aplauze. Perfecțiunea, frumusețea însăşi, spun: nu-i aşa că sînt frumoasă? şi se prostituează. Invers, kitschul cel mai deplorabil, care se prezintă totuşi în mod necesar ca artă, nu poate împiedica ceea ce îi produce oroare, momentul în-sinelui, pretenția de adevăr, pe care el o trădează. Colette era talentată. Ea a reuşit să realizeze lucruri grațioase, precum micul romanul *Mitsou,* dar să facă şi expuneri profunde cum este tentativa de evadare a eroinei din *L'ingenue libertine.* Se poate spune că era o Vicky Baum rafinată, mai cultivată din punct de vedere al limbii. Ea prezenta o natură insuportabil de reconfortantă, pseudoconcretă şi nu se jena de lucruri insuportabile precum finalul romanului, unde eroina frigidă găseşte plăcerea în brațele soțului legitim, spre marea satisfacție a tuturor. Colette a entuziasmat publicul cu romane de familie despre prostituția din cercurile înalte. Reproşul cel mai pertinent care se poate adresa artei franceze, care a alimentat întreaga artă contemporană, este acela că limba franceză nu cunoaşte un cuvînt pentru a desemna kitschul, iar tocmai faptul acesta este felicitat în Germania. Armistițiul dintre diferitele sfere estetice — dintre arta serioasă şi divertisment — certifică neutralizarea culturii: pentru că spiritul ei nu mai este obligat față de nici un spirit, ea oferă spre alegere toate sectoarele sale persoanelor cu pretenții intelectuale superioare, medii şi inferioare. Nevoia socială de divertisment şi ceea ce este calificat drept relaxare este inventată de o societate ai cărei membri cu de-a sila ar putea altfel cu greu suporta povara şi monotonia existenței lor, şi care, în timpul liber, ce le este atribuit şi administrat, abia că ar asimila altceva decît ceea ce le este impus de industria culturală, printre care se numără, într-adevăr, şi pseudo-individualizarea romanelor â la Colette. Dar această nevoie nu ameliorează cu nimic divertismentul; ea vinde şi dezamorsează deşe^irile artei serioase, sfîrşind prin a fi sterilă, abstract standardizată şi incoerentă. Divertismentul, chiar şi cel de calitate, iar pe deasupra cel care se vrea nobil, a devenit vulgar de cînd societatea de schimb a inclus şi pro-

ducția artistică, transformînd-o într-o marfă. Vulgară este arta care îi înjoseşte pe oameni reducînd distanța, arta care este pe placul oamenilor deja degradați; confirmare a ceea ce lumea a făcut din ei în loc să se revolte împotriva acestei degradări prin gestul care constituie expresia sa. Vulgare sînt mărfurile culturale ca identificare a oamenilor cu propria lor degradare; expresia lor este rînjetul. Nu există o relație directă între nevoia socială şi calitatea estetică, nici măcar în domeniul aşa-numitei arte funcționale. Ridicarea de construcții în Germania nu a fost de secole atît de necesară precum după cel de-al doilea război mondial. Cu toate acestea, arhitectura postbelică germană este lamentabilă. Echivalența pe care Voltaire a stabilit-o între *vrai besoin* şi *vrai plaisir* nu este valabilă pe plan estetic; calitatea operelor de artă poate fi raportată în mod judicios la nevoia socială numai prin intermediul unei teorii a societății în ansamblu, şi nu în funcție de nevoile momentane ale mulțimilor, pretexte facile pentru a le putea fi impuse.

Unul dintre momentele kitschului care îl poate defini ar fi simularea sentimentelor inexistente şi astfel neutralizarea acestora, cît şi a fenomenului estetic. Kitschul este arta care nu poate sau nu vrea să fie luată în serios şi care prin manifestarea sa postulează totuşi o seriozitate estetică. Dar oricît de evident ar părea, aceasta nu este suficient, iar în acest sens nu trebuie să ne gîndim doar la kitschul detestabil, nesentimental. Se spune că sentimentul ar fi simulat; dar sentimentul cui? Cel al autorului? Acest sentiment, însă, nu poate fi reconstruit, iar adecvarea nu este nici ea un criteriu. Fiecare obiectivare estetică deviază de la emoția imediată. Sentimentul celor pe care autorul îi lasă să vorbească de ce fel este el oare? Acesta este întotdeauna atît de fictiv precum acele *personae dramatis.* Ca definiția aceasta să aibă sens, expresia operei de artă trebuie considerată în sine ca *index veri et falşi;* însă judecarea autenticității acesteia cauzează complicații nesfîrşite — modificarea istorică a conținutului de adevăr în cazul mijloacelor de expresie este una dintre ele —, aşa încît decizia se ia numai pe plan cazuistic, dar chiar şi aşa, nu fără o undă de îndoială. Din punct de vedere calitativ, kitschul este diferit de artă, dar şi o excrescență a acesteia, fiind preformat în contradicția că arta autonomă trebuie să dispună de impulsurile mimetice, opuse unei asemenea utilizări. Prin opera de artă li se face deja o nedreptate, care se finalizează în suprimarea artei şi înlocuirea acesteia cu scheme ale ficțiunii. Critica privind kitschul trebuie să fie implacabilă, însă aceasta afectează arta ca atare. Revolta artei împotriva afinității *apriori* cu kitschul a fost una dintre legile ei esențiale de dezvoltare în cursul istoriei sale recente. Acest proces participă la declinul operei. Ceea ce a fost artă poate deveni kitsch. Probabil că această istorie a declinului, una a corectării artei, este progresul său veritabil.

Avînd în vedere dependența evidentă a modei de profit şi întrepătrunderea sa intimă cu activitatea capitalistă, dependență care - bunăoară în comerțul cu obiecte de arta, ce îi finanțează pe pictori, dar pentru aceasta solicită nu de mult, în mod deschis sau voalat, ca ei să furnizeze ceea ce se aşteaptă de la ei pe piață - ajunge pînă la aşa-numite mode artistice ce fracturează în mod direct autonomia, moda în artă este la fel de contestabilă ca şi zelul agenților ideologi, ce transformă apologia în publicitate. Dar ceea ce îndeamnă la salvarea modei este faptul că, tăgăduindu-şi cu greu complicitatea cu sistemul de profit, ea este defăimată de sistemul de profit. Prin suspendarea tabuurilor estetice ca interioritatea, atemporalitatea, profunzimea, se poate observa modalitatea în care relația artei cu acele bunuri, care nu sînt în nici un caz la adăpostul tuturor îndoielilor, a fost redusă la statutul de pretext. Moda este recunoaşterea permanentă de către artă a faptului că ea nu este ceea ce pretinde a fi şi ceea ce ar trebui să fie potrivit ideii sale. Ca trădătoare indiscretă, ea este la fel de nesuferită pe cît este de puternică în sistem; caracterul ei ambiguu este un simptom flagrant al antinomiei sale. Nu se poate distinge atît de clar de artă, după cum i-ar fi pe plac religiei

burgheze a artei. De cînd subiectul estetic s-a separat în mod polemic de societate şi de spiritul său predominant, arta comunică cu acest spirit, fie el neadevărat şi obiectiv, grație modei. Probabil că acesteia nu i se mai atribuie caracterul spontan şi inconştiența acordate, poate pe nedrept, modelor trecute: ea este totalmente manipulată, fără nici o adaptare directă la cerere, care desigur că s-a sedimentat în ea şi fără al cărei consens, chiar şi astăzi, nu s-ar mai fi impus probabil moda. Iar aceasta, pentru că între timp, în epoca marilor monopoluri, manipularea este ea însăşi prototipul raporturilor sociale de producție dominante, iar constrîngerea modei reprezintă un element social obiectiv. Dacă Hegel într-unui din cele mai remarcabile pasaje ale *Esteticii* definea drept sarcină a artei apropierea de ceea ce este străin[116], atunci moda, disperată în privința posibilității unei astfel de concilieri în spirit, receptează ea însăşi alienarea. Aceasta încarnează modelul unui a-fi-aşa-şi-nu-altfel social, căruia moda i se abandonează cu entuziasm. Pentru a nu se vinde în totalitate, arta trebuie să reziste modei, dar şi s-o inerveze pentru a nu rămîne oarbă față de cursul lumii, conținutul său propriu. Baudelaire a fost primul care a pus în practică această relație dublă cu moda în operele sale lirice, la fel ca şi în considerațiile sale teoretice. Elogiul său adus lui Constantin Guys[117] este mărturia cea mai convingătoare. Pentru el, artistul acelei *vie moderne* este cel care rămîne propriul său stăpîn, pierzîndu-se în tot ceea ce este efemer. Pînă şi primul artist de rang superior care a refuzat comunicarea nu s-a închis în fața modei: există mai mult decît un poem de Rimbaud în tonul cabaretelor literare pariziene. Arta opoziției radicale, care s-a detaşat brutal de eterogen, a atacat la fel de brutal şi ficțiunea subiectului pur pentru-Sine, iluzia fatală a unei onestități angajate numai față de sine, care oglindeşte de cele mai multe ori un fariseism provincial. In epoca neputinței crescînde a spiritului subiectiv față de obiec-tivitatea socială, moda proclamă excedentul acesteia în spiritul subiectiv - dureros de străin pentru acest spirit -, însă corectînd iluzia cum că ar exista pur în-Sine. Obiecția cea mai puternică a modei împotriva celor care o disprețuiesc este aceea că ea participă la impulsul individual just şi saturat de istorie; anume, în mod paradigmatic, în *Jugendstil,* care reprezintă universalitatea paradoxală a unui stil al solitudinii. Disprețul față de modă este însă provocat de momentul său erotic, aver-tizînd arta cu privire la ceea ce ea nu a reuşit să sublimeze în totalitate. Grație modei, arta se prostituează cu ceea ce trebuie să-şi refuze, iar din acest fapt acumulează forțe care

116 *Cf.* Hegel, *op. **cit.,*** partea I, p. 41.
117 *Cf.* Charles Baudelaire, „Le Peintre de la vie moderne", în: *(Euvres completes, op. cit.,* pp. 1153 şi urm.

degenerează prin intermediul refuzului, fără de care totuşi ea n-ar exista. Arta, ca aparență, este haina unui corp invizibil. Astfel, moda este vestimentație ca absolut. în aceasta rezidă acordul dintre artă şi modă. Conceptul de curent al modei este dezastruos - din punct de vedere etimologic moda şi modernul se leagă între ele -; ceea ce în artă este defăimat sub numele ei, conține de cele mai multe ori mai mult adevăr decît ceea ce simulează intangibilitatea, manifestînd astfel o lipsă de nerv descalificantă din punct de vedere artistic.
în conceptul de artă, jocul este momentul prin care arta se ridică în mod direct deasupra caracterului imediat al practicii şi al scopurilor sale. Dar, în acelaşi timp, jocul este orientat către trecut, către copilărie, cînd nu spre animalitate. în joc, arta regresează prin refuzul raționalității scopurilor în spatele acesteia. Necesitatea istorică de emancipare a artei se opune caracterului său de joc, fără a se debarasa totuşi complet de el; însă regresia pură la forme ludice este în mod regulat în serviciul tendinței sociale restauratoare sau arhaice. Formele ludice sînt, fără excepție, forme ale repetiției. Acolo unde se străduiesc în mod pozitiv, ele sînt asociate cu o constrîngere la repetiție, la care se adaptează şi pe care o sancționează ca normă. în caracterul specific al jocului, în contradicție radicală cu ideologia lui Schiller, arta se aliază

cu non-libertatea. Astfel se ajunge la un element ostil față de artă; recenta dezestetizare a artei se serveşte implicit de elementul ludic în detrimentul tuturor celorlalte. Dacă Schiller celebrează, din cauza absenței scopurilor practice imediate, instinctul jocului ca pe o caracteristică veritabil umană, atunci, în calitate de burghez loial, el denumeşte libertatea prin ceea ce este opus libertății, în acord cu filozofia epocii sale. Raportul jocului cu practica este mai complex decît în *Scrisorile despre educarea estetică a omului* ale lui Schiller. în timp ce întreaga artă sublimează momentele practice de odinioară, ceea ce este joc în ea - neutralizînd practica - se ataşează tocmai de constrîn-gerile acesteia, constrîngerea Invariabilului, şi interpretează obediența în sens psihologic, pornind de la instinctul morții, ca fericire. Jocul în artă este de la început o disciplină, îndeplinind interdicția cu privire la expresie în ritualul imitației; cînd arta este doar joc, nimic nu mai rămîne din expresie. Jocul este în complicitate secretă cu destinul, reprezentant al poverii mitice, de care arta vrea să se debaraseze; în expresii cum este cea de ritm al sîngelui, utilizată mereu pentru a califica dansul ca formă de joc, aspectul represiv devine evident. Dacă jocurile de noroc sînt opusul artei, atunci ele se apropie de artă ca forme de joc. Pretinsul instinct ludic a fuzionat dintotdeauna cu predominanța colectivității oarbe. Numai acolo unde jocul se convinge de proprii săi fiori de groază, ca la Beckett, el participă în cadrul artei, într-o anumită măsură, la conciliere. Dacă este imposibil de imaginat arta fără joc şi fără repetiție, totuşi ea este capabilă să determine ca negativ restul oribil pe care îl poartă în ea.

Celebra scriere *Homo ludens* de Huizinga a plasat recent categoria jocului în centrul esteticii şi nu numai într-al ei: cultura s-ar fi născut ca joc. „Prin «elementul ludic al culturii» nu vrem să înțelegem aici că printre diferitele activități ale vieții culturale jocurile ocupă un loc important şi nici că printr-un proces evolutiv cultura ar proveni din joc, în aşa fel încît ceva care la origine a fost joc s-a prefăcut mai tîrziu în ceva care n-a mai fost joc şi poate să ia numele de cultură. Reprezentarea care se desfăşoară în cele ce urmează este aceasta:... cultura este inițial jucată."[118] Teza lui Huizinga se subordonează în principiu criticii la adresa determinării artei prin originea sa. Cu toate acestea, teorema sa este şi nu este adevărată. Considerat într-un mod atît de abstract, precum o face Huizinga, conceptul de joc are în vedere criterii puțin specifice, precum comportamentele care se îndepărtează într-un fel sau altul de practica autoconservării. El omite faptul că tocmai elementul ludic al artei calchiază practica într-un grad mult mai înalt decît o face aparența. în orice joc, facerea este o practică înstrăinată în conținut de relația cu finalitatea, însă în formă, în propria realizare, ea conservă ceea ce este practică. Elementul repetiției în joc este imaginea muncii fără libertate, aşa cum sportul, formă dominantă neartistică a jocului, aduce aminte de activitățile practice şi îndeplineşte

118 Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel,* Reinbek 1969, p. 51 (ed. rom.: *Homo ludens. încercare de determinare a elementului ludic al culturii,* trad. din limba olandeză de H.R. Radian, Bucureşti 1977, p. 95).

funcția de a obişnui în continuu oamenii cu exigența practicii, mai cu seamă prin transformarea reactivă a indispoziției fizice în plăcere secundară, fără ca individul să observe contrabanda practicii. Doctrina lui Huizinga, potrivit căreia omul nu s-ar juca numai cu limbajul, ci şi că acesta s-ar naşte ca joc, ignoră într-o anumită măsură necesitățile practice care sînt conținute în limbaj şi de care el se debarasează, ce-i drept, tîrziu, dacă nu chiar deloc. Dealtfel, teoria lingvistică a lui Huizinga converge în mod curios cu cea a lui Wittgenstein; şi el trece cu vederea raportul constitutiv al limbajului cu ceea ce se află înafara acestuia. Totuşi teoria jocului a lui Huizinga conduce la deschideri inaccesibile celor care reduc arta fie la practici magice, fie la metafizica religioasă. El a recunoscut din punct de vedere al subiectului

comportamentele estetice, pe care le sintetizează sub denumirea de joc, ca fiind concomitent adevărate şi neadevărate. Această situație îl conduce către o teorie extrem de perspicace asupra umorului: „Totuşi am putea să ne întrebăm dacă nu cumva şi pentru sălbatic nu se leagă de la bun început, de credința în cele mai sfinte mituri ale sale, un anumit element de viziune umoristică."[119] „Un element pe jumătate glumeț este inseparabil de mitul autentic."[120] Serbările religioase ale oamenilor primitivi nu sînt unele „de deplină exaltare şi iluzionare. O conştiință absconsă, că «nu este adevărat», nu lipseşte"[121]. „Omul, fie vrăjitor, fie vrăjit, este el însuşi în acelaşi timp ştiutor şi păcălit. Dar vrea să fie păcălit."[122] Sub aspectul conştiinței falsității adevărului, orice artă, şi mai ales modernitatea tenebroasă, participă la umor; Thomas Mann a subliniat acest lucru la Kafka[123], iar la Beckett este o evidență. Huizinga spune: „...în însăşi noțiunea de joc se sesizează cel mai bine unitatea şi inseparabilitatea dintre credință şi ne-credință, legătura seriozității sfinte cu afectarea şi «gluma»"[124]. Ceea ce se susține aici despre joc este valabil probabil pentru orice artă. Efemeră este însă inter-

119 *Op. cit,* p. 127 (ed. rom.: p. 211).
120 *Op. cit,* p. 140 (ed. rom.: p. 230).
121 *Op. cit,* p. 29 (ed. rom.: p. 63).
122 *Op. cit,* p. 30 (ed. rom.: p. 64).
123 *Cf.* Thomas Mann, *Altes und Neues. Kleine Prosa aus funf Jahrzehnten,* Frankfurt a.M. 1953, pp. 556 şi urm.
124 Johan Huizinga, *op. cit,* p. 31 (ed. rom.: p. 65).

pretarea lui Huizinga cu privire la „caracterul ermetic al jocului", care intră în coliziune cu propria sa definiție dialectică a jocului ca unitate a „credinței şi ne-credinței". Insistența sa asupra unei unități în care, finalmente, jocurile animalelor, cele ale copiilor, ale oamenilor primitivi şi ale artiştilor se disting doar în mod gradual, iar nu calitativ, zăpăceşte conştiința privind caracterul -contradictoriu al teoriei şi rămîne în urma recunoaşterii de către Huizinga a esenței esteticeşte constitutive a contradicției.
Şocul suprarealist şi montajul. - Faptul paradoxal că ceea ce se întîmplă în lumea rațională are cu toate acestea o istorie, şochează nu în ultimul rînd din cauză că acea *ratio* capitalistă se dezvăluie a fi ea însăşi irațională datorită istoricității. Sensibilitatea percepe cu groază iraționalitatea raționalului. Practica ar fi ansamblul mijloacelor care permit reducerea penuriei; ea nu s-ar distinge de plăcere, fericire şi autonomie, care constituie forma sublimată a respectivelor mijloace. Acest lucru este împiedicat de practicism: potrivit unei expresii uzuale, el nu permite accesul la plăcere, analog fiind voinței unei societăți în care idealul de angajare cu normă întreagă îl înlocuieşte pe cel al eliminării muncii. Raționalismul unei gîndiri care-şi interzice să privească dincolo de practica înțeleasă ca relație dintre scopuri şi mijloace şi s-o confrunte cu finalitatea sa este irațional. Practica participă de asemenea la caracterul fetişist. Aceasta este în contradicție cu conceptul său, necesar pentru-Altului, care se diluează deîndată ce ea este absolutizată. Acest Altul este centrul de forțe al artei şi al teoriei. Iraționalitatea pe care practicismul o reproşează artei este un corectiv al propriei sale iraționalități. Raportul dintre artă şi societate se situează în structura de bază a artei şi în desfăşurarea sa, însă nu într-o luare de atitudine directă, care se numeşte astăzi angajare. Zadarnică este şi tentativa de a înțelege acel raport în mod teoretic în aşa fel încît să se construiască invariabil luări de poziție nonconformiste de-a lungul istoriei, pentru a le opune luărilor de poziție afirmative. Nu lipsesc operele de artă care s-ar integra numai prin violență unei tradiții nonconformiste — în orice caz

precară - şi a căror obiectivitate este, cu toate acestea, profund critică față de societate.
Declinul artei, proclamat astăzi concomitent cu complezență şi resentiment ar fi o eroare, un mod de adaptare. Desubli-marea, un cîştig imediat şi momentan al plăcerii, pe care arta trebuie s-o pregătească, se situează intra-estetic sub nivelul artei, dar pe plan real ea nu poate garanta ceea ce se aşteaptă de la ea. Poziția recent adoptată a unei inculturi cultivate, entuziasmul pentru frumusețea luptelor de stradă este o reluare a acțiunilor futuriste şi dadaiste. Estetismul mediocru al unei politici de scurtă durată este complementar slăbirii forței estetice. Recomandînd jazzul şi *rock-and-roll-ul* în locul lui Beethoven nu se demontează minciuna afirmativă a culturii, ci se furnizează un pretext pentru

barbaria şi interesele comerciale ale industriei culturale. Calitățile pretins vitale, nepervertite ale unor astfel de produse sînt valorificate tocmai de acele forțe cărora se presupune că li se adresează marele refuz: ele sînt cu atît mai mult pervertite.
Teza despre declinul iminent sau prezent al artei se repetă de-a lungul istoriei, dar mai ales începînd cu modernitatea; Hegel interpretează filozofic această teză, însă nu el a inventat-o. Dacă, astăzi, ea lasă impresia unui spirit anti-ideologic, pînă într-o epocă recentă ea a fost ideologia unui grup decadent din punct de vedere istoric, care considera declinul său drept unul al tuturor lucrurilor. Turnura o marchează neîndoielnic excomunicarea comunistă a artei moderne, care a sistat mişcarea imanent estetică în numele progresului social; însă conștiința acelor *apparatchiks* care au pronunțat această condamnare era vechea conştiință mic-burgheză. în mod regulat, discursul despre sfîrşitul artei se face auzit în puncte nodale dialectice, acolo unde apare brusc o nouă structură, polemică în raport cu cea precedentă. începînd cu Hegel, profeția despre declin a constituit mai degrabă un element de filozofie a culturii, care-şi pronunța verdictul, decît un element al experienței artistice; decretele sale au pregătit măsurile totalitare. în interiorul artei, lucrurile stau cu totul altfel. Punctul zero atins la Beckett, acel *non plus ultra* pentru lătrătorii filozofiei culturii, conține în el, asemenea atomului, o bogăție infinită. Nu este de neconceput faptul că omenirea nu mai are nevoie de cultura închisă în sine, imanentă, o dată ce aceasta s-a realizat; astăzi, amenințarea constă într-o falsă suprimare a culturii, un vehicul care a deschis calea barbariei. Acel *„ii faut continuer",* concluzia din *Innommable,* aduce această antinomie la formula potrivit căreia arta apare imposibilă din exterior şi trebuie continuată imanent. Ceea ce este nou este faptul că arta îşi integrează declinul; în calitate de critică a spiritului dominant, ea este acel spirit susceptibil de a se întoarce împotriva sa. Autoreflecția artei atinge structura de bază a artei şi se concretizează în aceasta. Criteriul politic însă, pe care teza despre declinul artei o conținea acum treizeci de ani, indirect, de pildă, în teoria reproductibilității a lui Benjamin[125], a dispărut; de altfel, într-o discuție, Benjamin a refuzat, în ciuda pledoariei sale disperate pentru reproducția mecanică, să dezaprobe pictura actuală: tradiția acesteia trebuie reținută, credea el, pentru a putea fi conservată pentru alții ca dovadă a unor timpuri mai sumbre. Şi totuşi, în fața amenințării cu transformarea artei în barbarie, mai de preferat este să te opreşti în tăcere decît să fugi spre inamic şi, din cauza supremației sale, să favorizezi o evoluție care echivalează cu o integrare în ordinea stabilită. Neadevărul cu privire la sfîrşitul artei proclamat de către intelectuali constă în dilema: în ce scop?, în legitimarea artei în fața practicii, aici şi acum. Dar funcția artei în lumea totalmente funcțională este absența funcției sale; este o pură superstiție faptul de a crede că ea ar putea interveni direct sau ar putea incita la intervenție. Instrumentalizarea artei sabotează protestul său împotriva instrumentalizării; doar acolo unde arta ține seama de imanența sa, ea predă rațiunea practică iraționalității sale. Pentru a se opune principiului realmente iremediabil învechit al lui *l'art pour l'art,* arta nu se abandonează scopurilor care-i sînt exterioare, ci renunță la iluzia unei împărății pure a frumuseții, care se revelă rapid a fi kitsch. într-o negație determinată, ea înregistrează acele *membra disiecta* ale realității empirice, unde îşi are locul, şi le adună prin transformarea lor într-o ființă care este ne-ființă; astfel a interpretat Baudelaire slo-

125 *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.,* voi. 1, pp. 366 şi urm.

ganul *l'art pour l'art* în momentul în care a fost emis. Că timpul de a ne debarasa de artă nu a sosit încă o arată posibilitățile sale concret deschise, de multe ori neglijate precum sub efectul unei vrăji. Chiar şi acolo unde arta adoptă din protest o atitudine de libertate, ea rămîne ne-liberă, pînă şi protestul este canalizat. Ar fi desigur o apologie facilă să afirmi faptul că nu i se poate prevedea un sfîrşit. Atitudinea adecvată a artei ar fi aceea de a închide ochii şi de a strînge din dinți.
Izolarea operei de artă de realitatea empirică a devenit în mod explicit program în poezia

ermetică. Avînd în vedere oricare din operele ei valoroase - ne gîndim aici la Celan - ar trebui să ne fie permisă întrebarea în ce măsură această poezie este într-adevăr ermetică; după cum afirmă Peter Szondi, ermetismul acestor opere nu se confundă cu caracterul lor ininteligibil, în schimb, s-ar putea stabili o legătură între poezia ermetică şi momentele sociale. Conştiința reificată, care, o dată cu integrarea societății industriale avansate, se integrează membrilor acesteia, este incapabilă de a percepe esențialul din poeme, favorizînd conținutul lor tematic şi pretinsele valori informaționale. Pe plan artistic, oamenii mai pot fi sensibilizați doar prin şocul care vizează ceea ce ideologia pseudo-ştiințifică numeşte comunicare; arta, la rîndul ei, este integră doar atunci cînd nu participă la jocul comunicării. Obligația cres-cîndă de a separa ceea ce este poetizat de conținutul tematic şi de intenții este, într-adevăr, motivarea directă a procedeului ermetic. Această constrîngere a trecut de la reflexie la poezie; poezia tinde să ia în stăpînire ceea ce îi cauzează existența, acest lucru fiind, în acelaşi timp, conform legii ei imanente de mişcare. Se poate considera că poezia ermetică, a cărei concepție se plasează în perioada *Jugendstil-xdui* şi care are cîteva puncte comune cu conceptul de voință stilistică a acelei perioade, este poezia care se pregăteşte să producă de la sine ceea ce apare abia ulterior, din punct de vedere istoric, ca fiind conținutul poetizat din ea, şi conține un element al himericului, metamorfozare a conținutului emfatic în intenție. Poezia ermetică tratează ea însăşi tematic ceea ce s-a petrecut în artă în trecut, fără să vizeze în mod intenționat acest lucru: în această măsură, interdependența pe care o întîlnim la Valery între producția artistică şi autoreflecția procesului de producție

este deja preformată la Mallarme. în numele unei arte debarasate de tot ceea ce era străin acesteia, el a fost apolitic şi, în consecință, de un conservatorism extrem. Refuzînd însă mesajul pe care toți conservatorii îl recomandă astăzi pe un ton solemn, el s-a apropiat de polul politic opus, Dadaismul; nu lipsesc din punct de vedere al istoriei literare personajele intermediare. De la Mallarme încoace, poezia ermetică s-a modificat în istoria sa de peste optzeci de ani, inclusiv ca reflex îndreptat spre social: fraza despre turnul de fildeş nu atinge operele ermetice, monade fără ferestre. La începuturile sale, ermetismul n-a fost lipsit de preaplinul stupid şi disperat al acelei religii a artei, convinsă că lumea a fost creată de dragul unui vers frumos sau a unei fraze desăvîrşite. La Paul Celan, reprezentantul cel mai important al poeziei ermetice din lirica germană contemporană, conținutul experienței ermetismului s-a inversat. Această lirică este impregnată de pudoarea artei în fața suferinței, care se sustrage atît experienței, cît şi sublimării. Poeziile lui Celan vor să exprime oroarea extremă prin tăcere. însuşi conținutul lor de adevăr devine negativ. Ele imită un limbaj inferior celui neajutorat al oamenilor, ba chiar inferior oricărui limbaj organic, anume unul al absenței vieții din pietre şi stele. Sînt eliminate ultimele rudimente ale organicului; se împlineşte ceea ce Benjamin spunea despre Baudelaire, cum că lirica acestuia ar fi una fără aură. Discreția infinită cu care procedează radicalismul lui Celan îi sporeşte forța. Limbajul neînsuflețitului devine ultima consolare a morții, private de orice sens. Trecerea în anorganic poate fi observată nu numai în motivele tematice, ci se poate reconstitui în operele închise, urmărind calea de la oroare către amuțire, în analogie cu modalitatea prin care Kafka proceda cu pictura expresionistă, Celan transpune în procese lingvistice devenirea non-figurativă a peisajului, care o apropie de anorganic.

Ceea ce se prezintă ca artă realistă, prin faptul că se manifestă ca artă, injectează realității un sens, realitate pe care o asemenea artă se obligă s-o reproducă fără iluzii. Față de realitate, acest lucru are de la bun început un caracter ideologic. Imposibilitatea actuală a Realismului nu este doar intra-estetică, ci rezultă inclusiv din constelația istorică a artei şi a realității. Prioritatea obiectului şi Realismul estetic sînt în zilele noastre aproape contradictorii, şi anume conform criteriilor realiste: Beckett este mai realist decît realiştii socialişti, care

falsifică realitatea prin principiul lor. Dacă ar lua această realitate suficient de în serios, atunci ei s-ar apropia de ceea ce Lukâcs condamnă, acelaşi Lukâcs care ar fi spus, în timpul detenției sale în România, că acum ştie că scriitorul Kafka este un scriitor realist.
Prioritatea obiectului nu trebuie confundată cu tentativele de a scoate arta din medierea sa subiectivă şi de a-i injecta din exterior obiectivitatea sa. Arta este proba asupra interdicției negației pozitive: negația negativului nu este pozitivul, nici concilierea cu un obiect, el însuşi non-conciliat.
Faptul că ansamblul de interdicții implică un canon a ceea ce este corect pare să fie incompatibil cu critica filozofică a noțiunii de negație a negației ca element pozitiv[126], dar acest concept înseamnă în teoria filozofică şi în practica socială, pe care el o implică, sabotarea muncii negative a intelectului. în schema idealistă a dialecticii, acest concept devine limita antitezei prin a cărei proprie critică teza trebuie să se legitimeze la un nivel superior. Poate că şi sub acest aspect arta şi teoria nu sînt absolut diferite. De îndată ce idiosincraziile, care reprezintă din punct de vedere estetic negația, se erijează în reguli pozitive, ele încremenesc într-o anumită abstracție vizavi de operele de artă determinate şi de experiența artistică, integrînd mecanic momentele operei de artă în detrimentul interpenetrării lor. Prin canonizare, mijloacele avansate acceptă uşor o funcție restauratoare şi se asociază cu elementele structurale împotriva cărora se revoltă aceleaşi idiosincrazii, care au devenit ele însele reguli. Dacă în artă totul este o chestiune de nuanță, atunci tot nuanță este aceea prin care se distinge interdicția de poruncă. Idealismul speculativ, care a condus la doctrina lui Hegel despre negația pozitivă, a împrumutat probabil ideea identității absolute de la operele

126 *Cf.* Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik, op. cit.,* pp. 159 și urm.

de artă. Acestea ar putea într-adevăr, conform principiului lor economic şi ca opere produse, să fie mult mai coerente în sine, iar în înțeles logic, mai pozitive decît teoria, care vizează în mod nemijlocit realul. Abia în evoluția reflecției, principiul identității se manifestă şi în opera de artă ca fiind iluzoriu, întrucît Altul este parte constitutivă a autonomiei sale; în această măsură, bineînțeles, nici operele de artă nu cunosc negație pozitivă.
Prioritatea obiectului în opera estetică este aceea a lucrului în sine, a operei de artă, prioritate față de cel care produce ca şi față de cel care receptează. „Pictez totuşi un tablou, nu un scaun", spunea Schonberg. Prin această prioritate imanentă este mijlocită estetic prioritatea exterioară; în mod direct, ca prioritate a ceea ce se reprezintă pornind dinafară, ea ar nega caracterul dublu al artei. în opera de artă, conceptul de negație pozitivă capătă şi el un sens diferit: din punct de vedere estetic se poate vorbi despre o astfel de pozitivitate în măsura în care canonul interdicțiilor istorice scadente serveşte priorității obiectului ca o coerență a operei.
Operele de artă reprezintă contradicțiile ca pe un întreg, situația conflictuală ca pe o totalitate. Numai prin mediere, iar nu printr-un *parii pris* direct, ele sînt capabile de a transcende prin expresie starea antagonistă. Contradicțiile obiective brăzdează subiectul; ele nu sînt postulate de acesta, nici nu sînt produse de conştiința sa. Aceasta este adevărata prioritate a obiectului în compoziția internă a operelor de artă. Subiectul se poate stinge în mod fertil în obiectul estetic, pentru că, la rindul său, el este mijlocit de către obiect, exprimînd în acelaşi timp, în mod nemijlocit, suferință. Antagonismele sînt articulate din punct de vedere tehnic: în compoziția imanentă a operei, compoziție accesibilă interpretării cu privire la raporturile de tensiune din exterior. Aceste tensiuni nu sînt copiate, ci dau lucrului o formă; doar în aceasta constă conceptul estetic al formei.
Chiar şi într-un viitor legendar mai bun, arta n-ar trebui să renege amintirea ororii acumulate; altfel, forma sa s-ar reduce la neant.

Teorii despre originea artei
Excurs

Tentativele care vizează întemeierea esteticii pornind de la originea artei ca esență a ei dezamăgesc în mod necesar[127]. Dacă noțiunea de origine se situează dincolo de istorie, atunci problematica sa se confundă cu cea a stilului ontologic, depărtîndu-se de terenul obiectivității solide, pe care îl evocă prestigiosul cuvînt origine; pe lîngă aceasta, privat de elementul său temporal, discursul despre origine greşeşte față de sensul simplu al cuvîntului, sens pe care filozofii originii susțin că îl percep. Dar reducerea artei de o manieră istorică la originea sa preistorică sau istorică timpurie este interzisă de propriul său caracter, acela al unei realități devenite. Mărturiile artistice datînd din cele mai vechi timpuri nu sînt nici cele mai autentice, nici nu sînt în măsură să descrie în vreun fel limitele artei; ele nu lămuresc în mod evident ce este arta, fiind mai degrabă surse de confuzie. Dintr-un punct de vedere material, trebuie observat faptul că cea mai veche artă transmisă nouă, desenele rupestre, aparțin în totalitate domeniului vizual. Despre muzica sau poezia aceleiaşi perioade se ştie puțin sau mai nimic; lipsesc indiciile referitoare la momentele care pot fi calitativ diferite de preistoria vizuală. Dintre esteticieni, Croce a apreciat primul, în sens hegelian, faptul că problema originii istorice a artei este irelevantă din punct de vedere estetic: „Şi fiindcă această activitate este

127 Autorul este recunoscător domnişoarei Renate Wieland de la Seminarul Filozofic al Universității din Frankfurt pentru revizia critică a tematicii de față.

subiectul ei [al istoriei], se observă de aici cît e de absurd să ne punem problema istorică a originii artei. Dacă expresia este formă a conştiinței, cum să căutăm originea istorică a ceea ce nu e produs al naturii, ci un postulat al istoriei umane? Cum să stabilim geneza istorică a ceea ce este o categorie, pe baza căreia înțelegem orice geneză şi fapt istoric?"[128] Pe cît de corectă este intenția de a nu confunda cel mai vechi lucru cu conceptul lucrului însuşi, care devine abia prin evoluția sa ceea ce este, pe atît de discutabilă devine argumentarea lui Croce. Identificînd pur şi simplu arta cu expresia care „ar fi presupusă de istoria umană", el face din artă încă o dată ceea ce aceasta ar fi cel mai puțin indicat să fie pentru filozofia istoriei, o „categorie", o formă invariantă a conştiinței, statică din punct de vedere formal, chiar dacă lui Croce i se prezintă ca o activitate pură sau spontaneitate pură. Idealismul său, nu mai puțin decît relațiile esteticii sale cu bergsonismul, maschează raportul constitutiv al artei cu ceea ce ea însăşi nu este, cu ceea ce nu este spontaneitate pură a subiectului. Acest lucru prejudiciază în mod simțitor critica sa privind problema originii. Ce-i drept, diversele cercetări empirice dedicate de atunci acestei probleme pot cu greu revizui verdictul lui Croce. Ar fi prea facilă atribuirea răspunderii pentru acest lucru pătrunderii pozitivismului care, de teama respingerii prin următorul fapt descoperit, nu mai îndrăzneşte să formuleze teorii la unison, mobilizînd acumularea de fapte pentru a demonstra că ştiința de bună calitate nu mai suportă teorii grandioase. îndeosebi etnologia, care potrivit diviziunii muncii în vigoare are menirea de a interpreta descoperirile preistorice, este intimidată de tendința care porneşte de la Frobenius privind explicarea a tot ceea ce este arhaic şi enigmatic de o manieră religioasă, chiar şi atunci cînd descoperirile se opun unei astfel de tratări sumare. Cu toate acestea, tăcerea ştiințifică privind problema originii, tăcere care corespunde criticii filozofice la adresa acestei probleme, nu demonstrează doar slăbiciunea ştiinței şi teroarea interdicțiilor pozitiviste. Semnificativ este pluralismul

128 Benedetto Croce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft,* Tubingen 1930, p. 140 (ed. rom.: *Estetica privită ca ştiință a expresiei şi lingvistică generală,* trad. de Dumitru Trancă, Bucureşti 1970, p. 202).

interpretărilor la care nici știința deziluzionată nu poate renunța, după cum relatează Melville J. Herskovits în *Mart and His Work*[129]. Dacă știința actuală nu oferă un răspuns monist la întrebarea de unde provine arta, ce a fost ea la origini şi unde se află ea, atunci acest lucru conține un moment al adevărului. Arta ca unitate marchează o treaptă foarte tîrzie. Sînt permise îndoielile asupra chestiunii dacă o astfel de integrare nu este mai mult una realizată înăuntrul conceptului, decît una în întregime a lucrului, pentru care este valabil conceptul. Dimensiunea forțată, de exemplu, a termenului *Sprach-kunstwerk*, termen răspîndit astăzi printre germanişti şi care, prin medierea limbii, subsumează fără prea multă bătaie de cap creațiile literare artei, naşte suspiciuni față de acest procedeu, deşi arta s-a unificat în mod indiscutabil în decursul Iluminismului. Cele mai vechi manifestări artistice sînt atît de difuze, încît este pe cît de dificil, pe atît de inutil a lua o decizie în privința a ceea ce are sau nu valoare artistică. Şi mai tîrziu, arta s-a opus în permanență procesului de unificare în care a fost implicată. Propriul ei concept nu este indiferent față de acest lucru. Ceea ce pare să se piardă în preistorie este vag nu numai din cauza depărtării sale, ci din cauză că salvează ceva din acel vag, inadecvat conceptului, pe care integrarea progresivă caută în mod neobosit să-1 ucidă. Nu este probabil irele-vant faptul că cele mai vechi desene rupestre, cărora li se atestă cu atîta plăcere un caracter naturalist, confirmă fidelitatea cea mai mare tocmai în reprezentarea mişcării, ca şi cînd ar dori - ceea ce Valery a pretins în final - să imite minuțios inde-terminatul, ceea ce este lipsit de soliditate în lucruri[130]. Atunci impulsul lor nu ar fi fost cel de imitare, nici unul naturalist, ci, de la bun început, protestul împotriva reificării. Echivocul nu se datorează, sau se datorează nu doar limitelor cunoaşterii; ea aparține mai mult preistoriei înseşi. Certitudinea datează de cînd s-a manifestat subiectivitatea.
Aşa-numita problemă a originii răsună în controversa cu privire la anterioritatea reprezentărilor naturaliste sau, dimpotrivă, a formelor simbolico-geometrice. Nearticulată în acest caz este probabil speranța că esența originară a artei se poate

129 *Cf.* Melville J. Herskovits, *Man and His Work,* New York 1948.
130 *Cf.* Paul Valery, *(Euvres,* voi. 2, *op. cit,* p. 681.

subiectul ei [al istoriei], se observă de aici cît e de absurd să ne punem problema istorică a originii artei. Dacă expresia este formă a conştiinței, cum să căutăm originea istorică a ceea ce nu e produs al naturii, ci un postulat al istoriei umane? Cum să stabilim geneza istorică a ceea ce este o categorie, pe baza căreia înțelegem orice geneză şi fapt istoric?"[128] Pe cît de corectă este intenția de a nu confunda cel mai vechi lucru cu conceptul lucrului însuşi, care devine abia prin evoluția sa ceea ce este, pe atît de discutabilă devine argumentarea lui Croce. Identificînd pur şi simplu arta cu expresia care „ar fi presupusă de istoria umană", el face din artă încă o dată ceea ce aceasta ar fi cel mai puțin indicat să fie pentru filozofia istoriei, o „categorie", o formă invariantă a conştiinței, statică din punct de vedere formal, chiar dacă lui Croce i se prezintă ca o activitate pură sau spontaneitate pură. Idealismul său, nu mai puțin decît relațiile esteticii sale cu bergsonismul, maschează raportul constitutiv al artei cu ceea ce ea însăşi nu este, cu ceea ce nu este spontaneitate pură a subiectului. Acest lucru prejudiciază în mod simțitor critica sa privind problema originii. Ce-i drept, diversele cercetări empirice dedicate de atunci acestei probleme pot cu greu revizui verdictul lui Croce. Ar fi prea facilă atribuirea răspunderii pentru acest lucru pătrunderii pozitivismului care, de teama respingerii prin următorul fapt descoperit, nu mai îndrăzneşte să formuleze teorii la unison, mobilizînd acumularea de fapte pentru a demonstra că știința de bună calitate nu mai suportă teorii grandioase. îndeosebi etnologia, care potrivit diviziunii muncii în vigoare are menirea de a interpreta descoperirile preistorice, este intimidată de tendința care porneşte de la Frobenius privind explicarea a tot ceea ce este arhaic şi enigmatic de o manieră religioasă, chiar şi atunci

cînd descoperirile se opun unei astfel de tratări sumare. Cu toate acestea, tăcerea ştiinţifică privind problema originii, tăcere care corespunde criticii filozofice la adresa acestei probleme, nu demonstrează doar slăbiciunea ştiinţei şi teroarea interdicţiilor pozitiviste. Semnificativ este pluralismul

128 Benedetto Croce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft,* Tiibingen 1930, p. 140 (ed. rom.: *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală,* trad. de Dumitru Trancă, Bucureşti 1970, p. 202).

interpretărilor la care nici ştiinţa deziluzionată nu poate renunţa, după cum relatează Melville J. Herskovits în *Man and His Work*[129]. Dacă ştiinţa actuală nu oferă un răspuns monist la întrebarea de unde provine arta, ce a fost ea la origini şi unde se află ea, atunci acest lucru conţine un moment al adevărului. Arta ca unitate marchează o treaptă foarte tîrzie. Sînt permise îndoielile asupra chestiunii dacă o astfel de integrare nu este mai mult una realizată înăuntrul conceptului, decît una în întregime a lucrului, pentru care este valabil conceptul. Dimensiunea forţată, de exemplu, a termenului *Sprach-kunstwerk,* termen răspîndit astăzi printre germanişti şi care, prin medierea limbii, subsumează fără prea multă bătaie de cap creaţiile literare artei, naşte suspiciuni faţă de acest procedeu, deşi arta s-a unificat în mod indiscutabil în decursul Iluminismului. Cele mai vechi manifestări artistice sînt atît de difuze, încît este pe cît de dificil, pe atît de inutil a lua o decizie în privinţa a ceea ce are sau nu valoare artistică. Şi mai tîrziu, arta s-a opus în permanenţă procesului de unificare în care a fost implicată. Propriul ei concept nu este indiferent faţă de acest lucru. Ceea ce pare să se piardă în preistorie este vag nu numai din cauza depărtării sale, ci din cauză că salvează ceva din acel vag, inadecvat conceptului, pe care integrarea progresivă caută în mod neobosit să-1 ucidă. Nu este probabil irele-vant faptul că cele mai vechi desene rupestre, cărora li se atestă cu atîta plăcere un caracter naturalist, confirmă fidelitatea cea mai mare tocmai în reprezentarea mişcării, ca şi cînd ar dori - ceea ce Valery a pretins în final - să imite minuţios inde-terminatul, ceea ce este lipsit de soliditate în lucruri[130]. Atunci impulsul lor nu ar fi fost cel de imitare, nici unul naturalist, ci, de la bun început, protestul împotriva reificării. Echivocul nu se datorează, sau se datorează nu doar limitelor cunoaşterii; ea aparţine mai mult preistoriei înseşi. Certitudinea datează de cînd s-a manifestat subiectivitatea.
Aşa-numita problemă a originii răsună în controversa cu privire la anterioritatea reprezentărilor naturaliste sau, dimpotrivă, a formelor simbolico-geometrice. Nearticulată în acest caz este probabil speranţa că esenţa originară a artei se poate

129 *Cf.* Melville J. Herskovits, *Man and His Work,* New York 1948.
130 *Cf.* Paul Valery, *(Euvres,* voi. 2, *op. **cit,*** p. 681.

judeca în funcţie de acest lucru. Dar această speranţă înşală. Arnold Hauser formulează la începutul cărţii sale *Sozial-geschichte der Kunst* teza conform căreia Naturalismul ar fi apărut în paleolitic cel dintîi: „Monumentele... indică evident... prioritatea Naturalismului, astfel încît devine din ce în ce mai dificil de susţinut doctrina referitoare la primordialitatea unei arte distante faţă de natură şi care stilizează realitatea."[131] Tonul polemic superior îndreptat împotriva doctrinei neoromantice a originii religioase nu trece neobservat. Dar teza Naturalismului este limitată deîndată chiar de către distinsul istoric. Cele două teze fundamentale utilizate de Hauser, teze care contrastează în mod obişnuit, sînt criticate de acesta ca fiind anacronice: „Dualismul dintre vizibil şi invizibil, dintre văzut şi ştiut rămîne pe deplin străin [de pictura paleoli-tică]"[132]. El percepe aspectul indiferent al artei primitive, acela al inseparabilităţii sferei aparenţei de realitate[133]. Prioritatea Naturalismului o menţine datorită unei teorii a magiei care stabileşte „dependenţa reciprocă a asemănărilor"[134].

Asemănarea înseamnă pentru el capacitatea de a reproduce realul, iar aceasta exercită o influență magică. Hauser separă apoi strict magia de religie; prima serveşte doar procurării mijloacelor de subzistență. O astfel de separare bruscă poate fi adusă doar cu greu la un numitor comun cu teorema inseparabilității primare. în schimb, ea permite să se situeze reproducerea realului la începuturi, deşi alți cercetători, precum Erik Holm, combat ipoteza funcției utilitarist-magice a reproducerii[135]. Față de acesta, Hauser susține următoarele: „Vînătorul şi pictorul paleolitic credea că posedă prin imagine obiectul însuşi, că pune stăpînire pe ceea ce redă prin imagine."[136] Către această concepție pare să tindă cu prudență şi Resch[137]. Invers, Katesa Schlosser susține că cea mai marcantă caracteristică a modalității de reprezentare paleolitică

131 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur,* ediția a 2-a, Miinchen 1967, p. 1.
132 *Op. cit,.,* P- 3.
133 *Cf. op. cit,* p. 5.
134 Op. *cit.,* p. 8.
135 *Cf.* Erik Holm, *Felskunst im sudlichen Afrika, op. cit,* p. 196.
136 Arnold Hauser, *op. cit,* p. 4.
137 *Cf.* Walther F. E. Resch, *op. cit,* pp. 108 şi urm.

este abaterea de la modelul natural; aceasta încă nu este pusă pe seama nici unui „iraționalism arhaic", ci este mai degrabă interpretată în sensul lui Lorenz şi Gehlen[138], acela de formă de expresie a unei rațiuni biologice. în mod evident, teza privind utilitarismul magic şi Naturalismul poate rezista la fel de puțin în fața materialului existent ca şi teza filozofico-religioasă, pe care o mai susține Holm. Conceptul de simbolizare folosit de el în mod expres postulează pentru cea mai veche treaptă acel dualism pe care Hauser îl atribuie abia neoliticului. Dualismul serveşte după el organizării unitare în artă şi face să apară în acelaşi timp structura unei societăți articulate, necesar ierarhice şi instituționale, o societate în care producția există deja. în timpul aceleiaşi perioade s-ar fi format cultul şi un canon omogen al formei, iar arta s-a scindat într-un domeniu sacral şi unul profan, în plastica idolilor şi în ceramica decorativă. Paralel cu construcția fazei animiste pro-priu-zise se desfăşoară cea a preanimismului sau, după cum ştiința preferă s-o numească, a „viziunii non-sensibile a lumii", caracterizată prin „unitatea esenței viului". Dar această construcție se loveşte de impenetrabilitatea obiectivă a celor mai vechi fenomene: un concept precum cel de unitate a esenței presupune deja pentru faza cea mai timpurie o sciziune a formei şi materiei sau oscilează cel puțin între presupoziția acestei sciziuni şi cea a unității. De vină pare a fi conceptul de unitate. Utilizarea sa actuală amalgamează totul, chiar şi raportul dintre unul şi multiplu. De fapt, unitatea trebuie gîndită, după cum s-a întîmplat acest lucru pentru prima dată în dialogul platonician *Parmenide,* ca fiind doar una din multiplu. Caracterul indiferențiabil al preistoriei nu este o astfel de unitate, ci se situează dincoace de această dihotomie, în care unitatea are sens doar ca moment opus. Astfel ajung în dificultate şi cercetări precum cea a lui Fritz Krause despre *Maske und Ahnenfigur.* Conform teoriei sale, în cele mai vechi reprezentări animiste „forma este legată de material, ea nu se poate separa de materie. O schimbare a esențialității este posibilă doar datorită schimbării materiei şi a formei, prin metamorfozarea

138 *Cf.* Konrad Lorenz, „Die angeborenen Formen moglicher Erfahrung", în: *Zeitschrift fur Tierpsychologie,* voi. 5, p. 258; Arnold Gehlen, *op. cit.,* pp. 69 şi urm.

completă a corpului. De aici transformarea directă a ființelor una în cealaltă."[139] Krause arată, în opoziție cu conceptul tradițional de simbol, că metamorfozarea în cadrul ceremoniei cu măşti nu este simbolică, ci, utilizînd un termen al psihologului Heinz Werner, o „magie a

formării"[140]. Pentru indian, masca nu este doar demonul a cărui forță trece asupra purtătorului, purtătorul însuşi devine în chip corporal un demon, stingîndu-şi individualitatea[141]. Iată ce suscită îndoielile: fiecare membru al tribului şi de asemenea cel mascat percep în mod evident deosebirea dintre propria față şi mască, şi, în consecință, diferența, care, conform construcției neoromantice, n-ar trebui să fie perceptibilă. Pe cît de puțin fața şi masca sînt unul şi acelaşi lucru, pe atît de puțin purtătorul măştii este perceput corporal ca demon. Momentul disimulării este inerent fenomenului, fiind în contradicție cu aprecierea lui Krause: după el, nici forma adesea complet stilizată, nici acoperirea parțială a purtătorului măştii nu au prejudiciat concepția despre „transformarea esenței purtătorului grație măştii"[142]. Fenomenul conține fără îndoială ceva din credința în transformarea reală, aşa după cum copiii nu disting clar între ei şi rolul jucat, dar pot fi readuşi în orice moment la realitate. De asemenea, nici expresia nu este ceva primar, ci lucru devenit. Ea pare să fi provenit din animism. Atunci cînd membrul clanului imită animalul totemic sau o divinitate înfricoşătoare, identificîndu-se cu ea, se formează expresia; ea este altceva decît ceea ce este individul pentru-Sine. Dacă expresia pare a ține de subiectivitate, ea conține totuşi elementul colectiv, la fel după cum exteriorizării îi este inerent non-eul. In timp ce subiectul se înalță către expresie şi caută confirmarea acesteia, expresia este deja martora unei rupturi. Abia o dată cu fixarea subiectului în conştiință de sine, expresia devine autonomă ca expresie a acestui subiect, păstrîndu-şi însă gestul unei modificări de sine. Faptul de a reproduce realitatea poate fi interpretat ca o reificare a acestui comportament, ostil tocmai acelui impuls care este expresia ce-i drept

139 *Cf.* Fritz Krause, *op.* ***cit.,*** p. **231.**
140 Heinz Werner, *Einfiihrung in die Entwicklungspsychologie,* Leipzig 1926, p. 269.
141 *Cf.* Fritz Krause, *op. cit,* pp. 223 şi urm.
142 *Op. cit,* p. 224.

deja rudimentar obiectivată. în acelaşi timp, o astfel de reificare posedă prin mijlocul reproducerii o virtute emancipatoare: ea permite eliberarea expresiei, făcînd-o disponibilă pentru subiect. Cîndva oamenii au fost probabil inexpresivi, la fel ca şi animalele, care nu rîd şi nu plîng, deşi, în mod obiectiv, înfățişarea lor exprimă totuşi ceva, fără însă ca animalele să simtă acest lucru. Amintesc de aceasta măştile cu înfățişare apropiată de cea a gorilelor, mai apoi operele de artă. Expresia, momentul natural al artei, este ca atare un Altul decît numai natură. - Eterogenitatea extremă a interpretărilor este provocată de polisemia obiectivă. Faptul că ar exista momente eterogene în fenomenele artistice preistorice este o modalitate discursivă anacronică. Mai degrabă se pare că pentru a se elibera de constrîngerile difuzului, separarea şi unitatea au apărut, în aceeaşi măsură, o dată cu o organizare socială mai puternică. Este convingător rezumatul lui Herskovits, potrivit căruia teoriile evolutive care deduc arta dintr-un „principiu de valabilitate" simbolic sau realist primar nu pot fi susținute în raport cu diversitatea contradictorie a fenomenelor artei preistorice şi primitive. Opoziția drastică dintre convenționalismul primitiv - este vorba de stilizări - şi realismul paleolitic izolează cîte un aspect. Nici în epoca primitivă, nici la popoarele primitive de astăzi nu se mai poate în general recunoaşte predominanța unuia sau altuia dintre principii. Sculptura paleolitică este adesea extrem de stilizată, fiind contrară reprezentărilor „realiste" contemporane ale picturilor rupestre; realismul celor din urmă este în schimb amestecat cu elemente eterogene, ca de exemplu abrevieri, care nu pot fi interpretate clar nici în perspectivă, nici simbolic. Astăzi, arta primitivă este la fel de complexă; formele extrem de stilizate n-au înlocuit nicidecum elementele realiste, cel puțin în sculptură. Plonjarea în origini descoperă procedee tipice seducătoare pentru teoria estetică, ca mai apoi s-o priveze din nou de acel sprijin solid, pe care conştiința interpretativă modernă consideră că-1 posedă.

Nu s-a păstrat o artă care să fie anterioară celei paleolitice. Este indiscutabil că începutul artei nu coincide cu apariția operelor, fie ele predominant magice sau deja estetice. Desenele rupestre sînt treapta unui proces, şi nicidecum una primitivă. Imaginilor primitive trebuie să le fi premers un comportament

mimetic, faptul de a se face asemănător Celuilalt, ceea ce nu coincide întrutotul cu superstiția influenței directe; dacă în timp nu s-ar fi pregătit un moment de diferențiere între cele două situații, caracteristicile frapante ale unei evoluții autonome a desenelor rupestre ar fi inexplicabile. Separîndu-se de practicile magice, mai devreme decît orice obiectivare, fie şi la modul nedeterminat, comportamentul estetic păstrează de atunci un rest, ca şi cînd mimesis-ul cu rădăcinile sale în stratul biologic, pierzîndu-şi orice funcție, ar fi fost conservat, preludiu al formulei după care suprastructura se schimbă mai lent decît infrastructura. în trăsăturile a ceea ce a fost depășit de întreaga evoluție, arta poartă ipoteca a ceea ce a rămas în urmă, a ceea ce este regresiv. Dar comportamentul estetic nu este pe deplin rudimentar. Fiind cel care se conservă în artă şi de care arta are neapărat nevoie, comportamentul estetic adăposteşte înlăuntrul său ceea ce din timpuri imemoriale a fost retezat cu violență şi suprimat de către civilizație, alături de suferințele oamenilor provocate de ceea ce li s-a smuls cu forța, şi care se manifestă deja în formele primitive ale mime-sis-ului. Momentul acesta nu trebuie văzut ca fiind unul irațional. Pornind de la cele mai vechi relicve ale sale, arta este prea puternic impregnată de raționalitate. Obstinația comportamentului estetic, elogiată mai tîrziu de ideologie ca dispoziție naturală eternă a instinctului ludic, demonstrează mai degrabă că nici o raționalitate nu a fost una completă, una care, în chip neştirbit, să fie în beneficiul oamenilor, al potențialului lor, ba chiar al „naturii umanizate". Ceea ce, după criteriile raționalității existente, este considerat drept irațional în comportamentul estetic, denunță esența particulară a acelei *ratio,* care are în vedere mijloacele în locul scopurilor. Arta aminteşte de scopuri şi de o obiectivitate scutită de structuri categoriale. Aici ea îşi află raționalitatea şi caracterul ei de cunoaştere. Comportamentul estetic este aptitudinea de a percepe mai multe în lucruri decît sînt ele de fapt; este privirea sub care Fiindul se transformă în imagine. Dacă comportamentul estetic poate fi dezmințit fără efort de către existent şi calificat drept inadecvat, acesta din urmă poate fi experimentat totuşi numai în cadrul acestui comportament. O ultimă idee despre raționalitate în cadrul mimesis-ului apare în teoria lui Platon despre entuziasm ca fiind condiție a filozofiei, a cunoaşterii emfatice, după cum Platon n-a revendicat numai teoretic acest lucru, ci 1-a şi reprezentat într-un pasaj decisiv al dialogului *Phaidros.* Acea teorie platonică s-a degradat, devenind un bun cultural, fără a-şi pierde însă conținutul său de adevăr. Comportamentul estetic este corectivul neştirbit al conştiinței reificate, ce-şi arogă între timp statutul totalității. Ceea ce în comportamentul estetic tinde către lumină, desprinzîndu-se de blestem, se observă e *contrario* la oamenii lipsiți de acest comportament, la snobi. Studierea lor trebuie să fie pentru analiza comportamentului estetic de neprețuit. Potrivit înseşi dezideratelor raționalității dominante, aceştia nu sînt nicidecum cei mai avansați sau cei mai evoluați; ei nu sînt pur şi simplu nişte oameni cărora să le lipsească o calitate specifică, înlocuibilă. Mai mult, ei sînt deformați în întreaga lor constituție, atingînd patologicul: sînt concreți. Cine se epuizează spiritual în proiecții, este un smintit - artiştii nu sînt cîtuşi de puțin; cel care nu proiectează nimic, nu înțelege Fiindul; el repetă şi denaturează existența, călcînd în picioare ceea ce preanimismul a presimțit cumva: comunicarea tuturor elementelor dispersate între ele. Conştiința sa este la fel de alterată ca şi una care confundă fantasma cu realitatea. Comprehensiunea nu este posibilă decît atunci cînd conceptul transcende ceea ce vrea să înțeleagă. Arta face proba acestui fapt; intelectul care proscrie o asemenea comprehensiune se transformă direct într-un act prostesc, ratînd obiectul, întrucît îl subjugă. Arta se legitimează înlăuntrul blestemului prin faptul că raționalitatea este anihilată

acolo unde comportamentul estetic este refulat sau unde, sub forța unor anumite procese de socializare, nici nu s-a mai constituit. Pozitivismul consecvent se transformă potrivit *Dialecticii luminării* într-un nonsens: debilitate a snobului, a celui castrat cu succes. înțelepciunea filistină care separă sentimentul de intelect, bucurîn-du-se atunci cînd cele două se află în echilibru, este, la fel ca şi banalitățile uneori, caricatura faptului că în mileniile de diviziune a muncii subiectivitatea şi-a înscris în sine această diviziune. Numai că sentimentul şi intelectul nu sînt în dispoziția lor umană absolut separate, rămînînd în dependență unul față de celălalt chiar şi în separarea lor. Modalitățile de a reacționa subsumate conceptului de sentiment se transformă în rezervații sentimentale sterile, deîndată ce se închid în raport cu gîndirea, fiind obtuze față de adevăr; gîndirea însă se apropie de tautologie cînd repudiază sublimarea comportamentului mimetic. Separarea ucigătoare a celor două este produs al dezvoltării şi revocabilă. Rațiunea fără mimesis se neagă pe ea însăşi. Scopurile, acea *raison d'etre* a rațiunii, sînt calitative, iar capacitatea mimetică este exact la fel ca şi cea calitativă. Negarea de sine a rațiunii are desigur necesitatea sa istorică: lumea care îşi pierde obiectiv deschiderea nu mai necesită un spirit ce-şi are conceptul în deschidere, şi nu mai poate decît cu greu să suporte amprenta acestuia. Pierderea actuală a experienței coincide mai cu seamă, în latura sa subiectivă, cu refularea îndîrjită a mimesis-ului în locul metamorfozării sale. Ceea ce astăzi, în anumite sectoare ale ideologiei germane, trece drept sensibilitate artistică, este acea refulare ridicată la rang de principiu, care se transformă în snobism. Comportamentul estetic nu este însă nici mimesis în mod direct, nici mimesis refulat, ci procesul pe care îl pune în mişcare şi în care el se conservă modificat. Acest proces are loc în raportul fiecărui individ cu arta, la fel ca şi în macro-cosmosul istoric; el se încheagă în mişcarea imanentă a fiecărei opere de artă, în propriile sale tensiuni şi în posibila lor echilibrare, în final, comportamentul estetic este definit ca acea aptitudine de mirare înfiorată, ca şi cînd pielea de gîscă ar fi cea dintîi imagine estetică. Ceea ce mai tîrziu se numeşte subiectivitate, eliberată de frica oarbă inculcată de fiorul groazei, este, în acelaşi timp, propria sa desfăşurare; nimic nu înseamnă viață în subiect decît această înfiorare, reacție la blestemul total pe care îl transcende. Conştiința lipsită de fior este conştiința reificată. Dar acel fior, în interiorul căruia subiectivitatea pîlpîie fără a fi încă, este starea de a fi atins de către Altul. în jurul acestuia se constituie comportamentul estetic, în loc de a-1 supune. O astfel de raportare constitutivă a subiectului la obiectivitate în comportamentul estetic uneşte cunoaşterea cu erosul.

Postfață

Intr-un roman apărut nu foarte demult în Germania şi care, în ciuda unui tezism afişat şi stînjenitor prin crasa lui facilitate, a fost întîmpinat cu un entuziasm neîntîmplător de foiletonul lui *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, o scenă teribilă, plasată într-un amfiteatru dintr-o universitate vest-germană a anilor '68, imaginează asasinarea unui celebru profesor de către un grup de studenți anarhici, ce-i tulbură prelegerea printr-un soi de happening protestatar, sfîrşind prin a-1 brutaliza şi a-1 transforma în țintă vie a unui cocktail Molotov: personajului cu alură de mare burghez, ce se pregăteşte să scrie o carte intitulată *Ăsthetik der Verzweiflung* (Estetica disperării) şi pare a recomanda contemplația estetică drept soluție a rezistenței individuale în fața presiunii alienante a sistemului social, i se reproşează tot mai zgomotos de către foştii săi admiratori radicalizați încăpățînarea de a stărui în «teoria» imună la tentația unui praxis «revoluționar» proto-terorist, tradus de aceia în agresivitate verbală şi violență stradală. în demodat de ceremoniosul Aaron Wisent, «sacrificat» în chiar ziua cînd se pregătea să vorbească despre Ifigenia, cititorul prevenit recunoaşte uşor figura lui Theodor W. Adorno, caricaturizată, din păcate, după cum retrospectiva «mînioasă» a autoarei romanului caricaturizează întreg episodul, inclusiv discursurile şi reacțiile diverselor personaje cu sau

fără «cheie». Căci un asemenea episod a avut loc aievea, fără, desigur, halo-ul sîngeros al ecoului său fictional: la 22 aprilie 1969, în timpul uneia dintre primele prelegeri ale cursului său din semestrul de vară de la Universitatea din Frankfurt, unde îşi propusese să facă o „Introducere în gîndirea dialectică", Adorno, care se confruntase deja în mai multe rînduri cu provocări ale grupărilor studenţeşti de extremă stingă, iritate de refuzul său de a se solidariza cu acţionismul lor gălăgios - inclusiv la o conferinţă ţinută la Berlin, în 1968, în jurul aceleiaşi Ifigenii goetheene - a fost realmente obligat să părăsească amfiteatrul după ce s-a văzut întrerupt şi bruscat aproape fizic de cîţiva turbulenţi; pe fluturaşi împrăştiaţi peste tot se putea citi propoziţia că „Instituţia Adorno a murit".

Era într-un moment de cumpănă al istoriei de doar cîteva decenii a Republicii Federale Germania, cînd, pentru întîia oară, generaţiile tinere îndrăzneau să pună în discuţie modelul unui anume conformism mental şi comportamental al lumii din jur, indus de urgenţele refacerii economice postbelice şi, prin delimitarea de «socialismul real» redegist, ale integrării euro-atlantice; deşi s-a dovedit mai tîrziu că, agitînd împotriva «contractului social» al stabilităţii şi continuităţii, aşa-zisa opoziţie extra-parlamentară la «marea coaliţie» dintre creştin-democraţi şi social-democraţi n-a făcut decît să pregătească atmosfera publică pentru marile reforme de structură ale anilor '70, iniţiate de guvernarea lui Willy Brandt, ea a îngăduit concomitent, prin intermediul cîtorva fracţiuni ultra-marxiste, implantate mai cu seamă în mediul universitar, cristalizarea şi manifestarea unui fundamentalism ideologic în a cărui intoleranţă un Adorno, şi ca dînsul alţi intelectuali socotiţi «de stînga», întrevedeau cu îngrijorare reflexe «fasciste». Fără să nege meritul protestelor studenţeşti în a atrage atenţia asupra „proceselor de îndobitocire" din societate, filozoful a persistat în acele luni - cu tot şocul şi „adînca depresie" pe care o mărturisea amicului Herbert Marcuse, ce l-au determinat să-şi întrerupă mai bine de o lună activitatea didactică - în a-şi afirma public punctul de vedere conform căruia nu înţelegea să-şi lase cenzurată gîndirea critică de către o „nebunie colectivă", pe care, dealtfel, n-o vedea cîtuşi de puţin ancorată în realitate şi, în consecinţă, nu-i dădea nici o şansă de a o putea influenţa. Apăsat de presiunea nu întotdeauna binevoitoare a mediilor, prin care ostilitatea studenţilor din organizaţiile «activiste» se manifesta periodic, dar şi de dilema aşa-zisei dimensiuni «politice» a «teoriei» ilustrate de Şcoala de la Frankfurt, dilemă pe care chiar Marcuse nu ezita să i-o reamintească explicit, Adorno a plecat la sfîrşit de iulie 1969 într-un concediu în Elveţia; avea să-1 răpună, cîteva zile mai tîrziu, un atac de cord.

Intre cauzele morţii neaşteptate s-a invocat cu insistenţă de către apropiaţii lui Adorno din acea vreme nefericita coincidenţă dintre efectele acestor hărţuieli cotidiene, aparent minore în raport cu suprafaţa sa academică şi socială, dar pe de altă parte nu mai puţin obositoare şi lezante, căci contestaţia venea din direcţia unora pe care îi considerase discipolii săi, şi epuizarea în urma lucrului intens la proiectul căruia i se dedicase de mai bine de cîţiva ani: o „mare carte de estetică", pe care o comunica drept iminentă într-un interviu dat revistei *Der Spiegel* în mai 1969. în fond, nu era vorba despre vreo veste cu totul senzaţională: Adorno scrisese despre literatură şi despre muzică tot atît cît şi despre filozofie şi filozofi, şi deja spre sfîrşitul anilor '50 se poate vorbi despre un sistem estetic adornian, conturat cu precădere în *Philosophie der neuen Musik* şi *Einleitung in die Musiksoziologie,* în *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft,* dar şi în eseurile reunite în primele volume din *Noten zur Literatur*. Dealtfel, el şi-a început în 1931 cariera de *Privatdozent* la Universitatea din Frankfurt cu seminarii despre „problemele esteticii", şi a revenit periodic asupra lor în cursurile şi seminariile ţinute după întoarcerea din exilul american şi numirea sa ca profesor la aceeaşi universitate; cursul de estetică din semestrul de iarnă 1958-1959 a constituit un punct de plecare spre materializarea unei mai vechi sugestii din partea editorului Peter Suhrkamp, ce-i

ceruse spre publicare un tratat de estetică, la care şi începe să lucreze efectiv în 1961. Revine la manuscris abia în 1966, după o lungă întrerupere în favoarea travaliului la *Negative Dialektik*, această a doua versiune fiind considerată de el ca încheiată la începutul lui 1968. Revizia ei începe în toamna aceluiaşi an; în paralel cu multiple alte angajamente şi mai cu seamă cu experiențele deprimante ale contestației studențeşti, Adorno rescrie practic cartea pînă în martie 1969 şi se pregăteşte abia de aici încolo să-i dea o formă definitivă - va face adnotări şi adăugiri la text pînă cu puțin timp înaintea finalului.
Dar citatul de mai sus din interviul acordat lui *Der Spiegel* nu se voia doar o simplă informație asupra proiectelor în curs. Cu un anume aer frondeur, Adorno îşi anunța «teoria estetică» ca răspuns afirmativ la întrebarea dacă mai socoteşte cumva că preocuparea sa fundamentală în Germania rămîne analiza relațiilor sociale. Replica îi privea, odată mai mult, pe cei care îi imputau fixația teoretică, ba chiar evadarea din realitatea socială - între dînşii Georg Lukâcs, ce-1 plasa, ironic, între clienții unui fantomatic *Grand Hotel Abgrund,* situat la marginea prăpastiei, pe care aceştia se mulțumesc, de la distanța confortului de care au parte, s-o contemple neputincioşi şi pasivi - în detrimentul interesului imediat pentru praxisul transformator al societății. Or, în acel moment şi mai mult decît oricînd, filozoful era convins că vechea sentință marxistă cu privire la teoria ce se poate transforma în «armă» revoluționară a maselor revoltate împotriva dominației alienante nu mai este valabilă; alternativa acționistă, cu care tocmai cochetau organizațiile studenţeşti, i se părea inadecvată în raport cu con-figurația, complet modificată în raport cu epoca lui Marx, a contradicțiilor sociale contemporane, şi primejdioasă prin însăşi violența pe care aceasta o presupunea. Accepțiunea pe care era dispus s-o acorde praxisului se confunda cu efortul -unul teoretic, se înțelege! - de a stimula umanitatea în a depăşi stadiul «barbariei», cu calea, în definitiv practică, a «luminării», a devenirii oamenilor ca oameni. Dar pentru a accede la «adevărul» pe care «teoria» se poate întemeia, reflecția are a depăşi, crede Adorno, «orbirea», aparența alienantă în care reificarea îi condamnă pe oameni să trăiască, suportîndu-şi, ca victime ale «suferinței absolute» de pe urma unei istorii catastrofice, condiția inumană: cheia către acest «adevăr» ar deține-o în ultimă instanță arta, ca activitate ce implică experiența, modalitate privilegiată a spiritului de a pătrunde, după dînsul, către profunzimea fenomenelor dincolo de vălul iluziei - arta, cea prin care societatea poate fi «citită» ca «text». Elaborată ca teorie socială, «ştiința» despre artă este astfel concepută încît să slujească indivizilor în descifrarea a ceea ce Adorno, într-o conferință din 1959, numea «dependența» lor de condițiile «obiective» şi, într-o fază ulterioară, în constituirea potențialului din care să se nutrească rezistența la acest fel de constrîngeri.
Nu ne propunem în cele ce urmează să refacem întregul traseu al reflecției adorniene din *Ăsthetische Theorie,* ci doar să încercăm a marca foarte succint unele dintre acele «volute» ce-i conferă diferența specifică în ansamblul unei opere considerate emblematică pentru ceea ce s-a numit Şcoala de la Frankfurt. Ideea fundamentală care o animă este că arta reprezintă o «formă a cunoaşterii», deoarece doar în mediul ei s-ar putea afla, crede Adorno, adevărul despre societate în

răspăr cu minciuna ideologiilor care îl denaturează. Nu este vorba despre un «adevăr» re-produs, «oglindit» de operele de artă şi formulabil în chip abstract, ci de unul mijlocit, ce cuprinde cumva esența realității, şi aceasta cu atît mai mult la modul «negativ», cînd ele ajung să-i sugereze contemplatorului peisajul ei devastat şi devastator, pe care altfel simțurile nu-1 sesizează. „Arta îşi dobîndeşte specificitatea prin faptul că se separă de ceea ce i-a dat naştere", spune Adorno, îmbinînd definiția ei «materialistă», ca expresie a socialului, cu cea «idealistă», ce o plasează, ca domeniu exclusiv al spiritului, înafara acestuia; cu alte cuvinte, crescută din realitate, ea se transformă - datorită legii formale, căreia i se supune -în opusul ei.

Emancipînd rațiunea de materia lumii empirice, opera de artă îi suspendă pentru o clipă violența cu care se manifestă în realitatea imediată şi îi conferă o libertate de mişcare creatoare, autonomă în raport cu fixitatea reprezentărilor prin care aceea crede a o stăpîni. Abia pe acest culoar, cunoaşterea astfel inițiată ajunge să sesizeze *ex negativo,* cu întreg şirul ei de contradicții, realitatea dată şi nemijlocit perceptibilă, conturîndu-se ea însăşi, ca proces de conştientizare a suferinței umane, în alternativa negativă la tipul de cunoaştere instrumental-rațională. Experiența estetică se traduce doar în pasul următor într-o «interpretare» filozofică, care, pentru Adorno, n-ar constitui - cum observă undeva fostul său student şi asistent Albrecht Wellmer - decît o „tentativă de a salva prin expresie adevărul altfel pierdut al artei", un „adevăr despre artă şi nu conținutul de adevăr al fiecărei opere în parte". Pentru a-1 exprima, filozofia, «teoria», devine (se transformă în) «critică», ce se serveşte de dicțiunea subiectivă şi ipotetică a eseului pentru a recupera cît mai mult, prin demersuri repetate, din halo-ul mesajului, încifrat prin chiar ezoterismul mediului său şi în sine irecuperabil.
Condiția libertății ce îngăduie artei să se poziționeze ca alteritate a realității este autonomia ei, pe care, avertizează Adorno, ea are o păzi de iminentul pericol care o amenință fără încetare, anume acela ca produsele ei, cedînd din puritatea formală ce le protejează de contaminare, să se preschimbe în simple şi banale «mărfuri» şi, odată cu această metamorfoză, în elemente sau chiar unelte ale non-libertății dominante împrejurul ei. Originalitatea absolută, datorată spațiului nelimitat de manifestare a subiectivității indiferente la «necesitatea» obiectivă, ar putea constitui, crede dînsul, o marcă a unicității şi irepetabilității operelor ce se refuză «pieții», şi doar rigoarea negativă cu care ele se sustrag oricărei atingeri a empiricului le-ar califica drept ceea ce tind să fie. «Vraja» artei ar ține aşadar de chiar esența ei şi orice operațiune de dez-«vră-jire»/desacralizare ar plasa-o automat sub tirania pieții — de aici a pornit, se ştie, divergența dintre Adorno şi Walter Benjamin în legătură, cu urmările «reproductibilității» operei de artă şi a dispariției «aurei» acesteia în era culturii de masă. Indiciul corupției ar fi chiar desfătarea pe care o anume operă ar putea-o produce - pretextul unui celebre «replici» tîrzii din partea părintelui «esteticii receptării», Hans Robert Jauss, con-vins, dimpotrivă, că tocmai plăcerea garantează virtutea comunicativă a artei - căci aceasta n-ar putea rezulta decît din iluzia armoniei pe care ar emana-o, or efectul afirmativ îşi trădează complicitatea la reproducerea alcătuirii nedrepte a lumii; din contra, opera de artă veritabilă s-ar recunoaşte prin disonanța sfîşietoare, sursă de contrariere, dacă nu de zguduire, pe care o induce celui care o contemplă, ca pendant al suferinței individului în lumea reală.
Emanciparea individului de constrîn-gerea identitară, pe care o facilitează experiența estetică, echivalează pentru acela cu o reinserție fulgurantă în starea de libertate originară, beatitudine în ultimă instanță cutremurătoare, cumva similară celei pe care Kant o aştepta de la con-templarea Sublimului, pentru că ea îl lasă pe individ să-şi întrevadă condiția propriei finitudini.
Adorno va descrie momentul decisiv al prezenței operei de artă prin metafora focurilor de artificii, ilustrare a unei «apariții» efemere, „cu înfățişare empirică", dar „eliberată de ponderea realității empirice, semn ceresc şi totodată produs uman etc". Conceptul reuneşte ca nimeni altul geneza şi pieirea, empiria şi transcendența, emergența unui Nefiind ca puzzle de fragmente ale Fiindului - cu cuvintele lui Gerhard Kaiser, dintr-un studiu despre Adorno: „explozia constelației nu conduce către o nouă constelație, explozia însăşi echivalează cu această nouă constelație, ca ivire şi negație concomitentă a constelației istoriei", iar «adevărul» se află în respectiva constelație şi dincolo de ea. Pentru o clipă, în fulgerul «apariției» se întrevede alteritatea la realitatea prozaică; prin „ascensiunea unui Nefiind", arta promite, printr-o «formă», „ceea ce nu este şi emite la modul obiectiv [...] pretenția că, deoarece apare, trebuie să fie şi posibil". Utopia, acea *promesse du bonheur* ce-1 însoțeşte în textura operei de artă, ar putea fi imagine a unei

„omeniri transformate", purtînd în ea «urma» Non-identicului. Doar că, după Adorno, artei autentice, aceea care exclude gestul afirmativ al «trădării» utopiei „prin aparență şi consolare", îi este interzisă utopia şi speranța. Ea va tinde, asimptotic, spre negația absolută, care nu înseamnă, în definitiv, decît amuțire. După Auschwitz este o barbarie să scrii poeme, proclama filozoful, numind, ca alternativă, ermetismul unui Paul Celan: ^Poeziile lui Celan vor să exprime oroarea extremă prin tăcere, însuşi conținutul lor de veridicitate devine negativ. Acestea imită un limbaj inferior celui neajutorat al oamenilor, ba chiar inferior tuturor limbilor organice, limbaj al absenței vieții din pietre şi stele. [...] Limbajul neînsuflețitului devine ultima consolare a morții, private de orice sens". Formele deschise, fragmentarismul operelor modernității ar certifica virtuți emancipatoare, deoarece, negație a unui sens obiectiv şi totalizant impus, ar face loc, din contra, subversivului, disparatului, ne-spusului. Nu întîmplător, figura tipică a artei moderne o reprezintă pentru admiratorul lui Schonberg care a fost Adorno disonanța, experiență ascetică a creatorului şi a receptorului, prin care aceea se poate sustrage «lumii administrate»; singurul sens legitim rămîne non-sensul, absurdul beckettian, opus în chiar natura sa discursivă programaticii «revoluționare» a avangardismului ori artei «angajate» â la Brecht.

Mefiența lui Adorno față de melanjul dintre artă şi propagandă ține, în resorturile ei adînci, de aversiunea lui față de un anume mod de a concepe praxisul, aversiune de care a fost deja vorba aici. Definiția artei ca „antiteză" a realității date şi „critică" a ei implică însă şi o dimensiune socială, pe care esteticianul nu o trece cîtuşi de puțin cu vederea atunci cînd îi atribuie şi misiunea de a fixa abominabilul existenței umane, precum în prozele lui Kafka ori în dramaturgia lui Beckett, ceea ce sensibilizează, la nivel individual, un anume reflex de rezistență în fața Răului. Dar Adorno se grăbeşte să precizeze deîndată că doar «forma», şi nu «conținutul» operelor de artă, este terenul pe care se etalează, ca „probleme imanente" ale acesteia, antagonismele sociale: distanța față de social le garantează în chiar Fiindul lor „pentru-Sine" non-identitatea cu o realitate a minciunii; pentru a-şi prezerva legitimitatea, adevărul artei, prin care aceasta decelează şi participă la suferința endemică a umanității, depinde nemijlocit de „salvarea aparenței", trăsătura fondatoare a oricărei opere autentice. Admițînd că «aparența», ce face diferența dintre artă şi lumea empirică, se constituie ea însăşi în sfera realității -ca şi, dealtfel, „în tendința ce i se opune" -, şi, deasemenea, că „atunci cînd operele de artă au încercat, de dragul propriului concept, să suprime în mod absolut această referință, ele n-au făcut decît să-şi suprime propria premisă", Adorno nu pare însă dispus a face concesii teoriei lukâcsiene a «reflectării», pe care a respins-o în mai multe rînduri, tocmai pentru că, după dîn-sul, conceptul de *mimesis* pe care aceea îl cultivă ar confunda cunoaşterea artistică cu cea ştiințifică, neglijînd tocmai specificitatea operei de artă, după dînsul „seismogramă a realității", dar nu una reproductivă, ci «negativă», opusă ei. Această stare „imanentă", omologică, a societății în operă - dat fiind că, spune Adorno, „travaliul artistic este travaliu social" — se converteşte finalmente în praxis printr-o dialectică aparte a „efectului social": nu în intervenția politică, după dînsul periferică şi regresivă în raport cu conceptul artei, cît prin participarea la „spiritul care contribuie prin procese subterane la transformarea societății şi se concentrează în, operele de artă".

Unii exegeți ai lui Adorno au numit «estetizare a praxisului» o asemenea modelare «artistică» a dialecticii teorie-prac-tică, recomandînd, paradoxal, retractilitatea subiectului istoric în sfera elitară a spiritului ca soluție transformatoare a societății, «estetizare» care, urmată în litera ei, ar face din teorie singura înfățişare acceptabilă a practicii. Alții au mers şi mai departe, vorbind chiar despre «estetizarea teoriei»: Riidiger Bubner semnala ambiguitatea titlului *Ăsthetische Theorie,* care ar putea desemna o «estetică teoretică» sau o «teorie a esteticului», dar şi o construcție teoretică ridicată după regulile esteticii, altfel spus «frumoasă», iar Karl

Markus Michel cocheta cu ideea de a o considera ca pe o operă de artă, „minunată, bizară, misterioasă". Fără îndoială că, deşi nu există nici o dovadă că Adorno ar fi mers cu intențiile sale atît de departe, scriitura sa filozofică pare a atinge în această carte o calitate ce se intersectează cu acea „tehnică deceptivă a sensului" invocată de Roland Barthes în *Litterature et signification* şi care, cum observa unul dintre comentatorii săi francezi, seamănă cu „parabolele mutilate ale lui Kafka" pe care filozoful le şi invoca în *Ăsthetische Theorie,* unde sensul nu poate fi niciodată recuperat în chip integral şi unde, cu o formulă utilizată de el însuşi în *Prismen,* acoperirea semantică literală şi figurată a cuvintelor şi frazelor diverg în chip manifest şi necesar. Se ştie că Adorno a meditat de timpuriu asupra a ceea ce el considera

drept deficit „prohibitiv" al limbajului teoriei, a cărui intenție de a se face inteligibil o denunța deja în anii '30 drept pură „înşelătorie", căci, scria dînsul, el este „fie banal, utilizînd drept dinainte date şi valabile cuvinte a căror relație cu obiectul este de fapt problematică, fie neadevărat, cînd nu face decît să ascundă aceste probleme". Pretinzînd adecvarea limbajului la obiectele la care se referă, Adorno nu este însă dispus să accepte *tale quale* soluția identității dintre concept şi obiect, cea care ar garanta în viziune hegeliană expresia adevărului, deoarece, ignorînd non-identicul, limbajul ar patina, crede dînsul, către neadevăr; doar o gîndire „dialectică", ce ține cont şi de acest non-identic, şi care refuză să creadă, după tipic pozitivist, că limbajul «reflectă» realitatea, ar putea tinde spre cuprinderea structurii «obiective» într-o configurație filozofică, unde în fiecare termen se află înscrisă urma istoriei. într-o scrisoare către Herbert Marcuse, în care îi relata amicului din California progresele cărții sale de estetică, Adorno mărturisea că nu se mai simte în stare să scrie decît „paratactic pînă în adîncul microstructurii limbajului", cu alte cuvinte într-o sintaxă debarasată de raporturile tradiționale de subordonare între propoziții şi părți de propoziție, discontinuă şi fragmentată, indiferentă la referențialitatea binară, căreia îi preferă, în ciuda enunțului aporetic, procesualitatea tensionată a avansului circular-concentric, într-un montaj foarte rafinat al părților în întreg, către un sens în devenire, grevat de conştiința non-identității şi de prioritatea revelării ei. Metafore riscate, ce explorează în concretețea cea mai frustă înțelesuri universale, noțiuni în mişcare, cu semnificații variabile, întorsături de frază complicate, cu rupturi şi inserții neaşteptate, neologisme insolite - „aceşti iudei ai limbajului", cum le numea el însuşi în *Minima Moralia* -, o retorică «muzicală» în distribuția şi variațiunile temelor şi motivelor complică infinit şi stimulează nu mai puțin lectura a ceea ce, din manuscrisul neterminat al lui Adorno, a devenit, în 1970, sub îngrijirea soției sale Gretel şi a lui Rolf Tiedemann, ediția definitivă din *Ăsthetische Theorie.*
Transpunerea textelor adorniene în oricare limbă şi de către orice traducător reprezintă şi din aceste motive o încercare dificilă, greu surmontabilă. Jean-Rene Ladmiral, eminent traducător al filozofiei germane în limba franceză - care, printre altele, a semnat împreună cu Eliane Kaufholz versiunea franceză din *Minima Moralia* -, declara cu argumente tra-ductologice serioase, că, de pildă, *Jargon der Eigentlichkeit* ar fi absolut intraductibilă (ceea ce n-a împiedicat-o totuşi pe Eliane Escoubas s-o traducă!). Eu însumi am trecut prin experiența plină de capcane, dar şi de învățăminte, a traducerii aceleiaşi *Minima Moralia* în româneşte - scriam atunci că principala dilemă care m-a încercat a fost cea cu privire la reconstituirea fracturilor discursului lui Adorno, căci a-1 «netezi», a-i da o anume fluență absentă din original doar pentru a-1 face accesibil echivalează cu a-1 trăda în chiar structura sa intimă, ce desenează un anume curs şi ritm al ideilor, a cărui minimă sugestie în traducere rămîne o probă de fidelitate esențială față de spiritul autorului.
In fața opului de circa 500 de pagini tipărite pe care le însumează versiunea originală din *Asthetische Theorie,* am considerat că doar o echipă poate face față volumului de muncă prezumat unei traduceri, chiar şi cu asumarea riscului unor discordanțe terminologice şi

stilistice inevitabile în primă instanță. Am cîştigat pentru acest proiect interesul a doi colaboratori mai tineri de la Catedra de Germanistică a Universității din Iaşi, Gabriel H. Decuble şi Cornelia Eşianu, ambii excelent calificați în lectura şi interpretarea filozofiei germane; am hotărît ca fiecare să preluăm spre traducere cîte o treime a textului, urmînd ca, în final, să procedez eu însumi la o revizie completă a versiunii rezultate, revizie menită înainte de toate să înscrie soluțiile adoptate spre echivalarea vocabularului filozofic adornian în coordonate unitare, cu respectul tradiției conceptuale, atîta cîtă există, constituită de traducerile româneşti din filozofia şi estetica germană, dar nu mai puțin în concordanță cu marja de variabilitate a sensurilor, imprimată acestui vocabular de Adorno însuşi în maniera de a-1 frecventa şi chiar re-«inventa». Nu am intervenit însă în opțiunea colegilor pentru o raportare metodologică «analitică» sau «sintetică» la original, raportare sesizabilă, probabil, de către cititori prin timbrul stilistic specific imprimat variantei româneşti de către fiecare dintre cei trei semnatari ai traducerii; în fond, o asemenea diferență poate depune mărturie şi despre chipul particular şi subiectiv în care un text filozofic de amploarea şi adîncimea celui din *Asthetische Theorie* poate fi abordat în complexa întreprindere a transpunerii/«interpretării» sale în limba română.
Față de structura ediției germane, am renunțat la traducerea aşa-zisei *Friihe Einleitung* [Introducerea timpurie], datînd

din cea de-a doua fază a redactării cărții şi eliminată chiar de autor din proiectata versiune finală; editorii germani au justificat publicarea ei ca anexă prin claritatea cu care Adorno formulează obiectivele unei estetici teoretice, dar, după noi, ea reprezintă mai curînd un document al scrierii şi devenirii *Teoriei estetice,* ceea ce$_{v}$ pentru cititorul român, are o relevanță mai puțin învederată. In schimb, am încercat să respectăm pe cît posibil împărțirea în alineate şi punctuația originalului, pentru a reda şi «vizual» concentrarea ideatică şi desfăşurarea configurațiilor paratactice ale textului filozofic adornian.
Datorăm în mod special un cuvînt de recunoştință redactorului cărții de față, Dan Flonta, pentru aplicația şi acribia cu care a citit şi, acolo unde a fost necesar, a propus amendamente binevenite la traducerea noastră. Domnia sa a contribuit dealtfel la fizionomia finală a volumului prin versiunea românească a acelei *Ubersicht* [Privire generală] introductive, foarte utilă pentru urmărirea de către cititor a cuprinsului tematic, precum şi prin traducerea indexului de concepte, alcătuit după moartea lui Adorno în cadrul Seminarului de comparatistică al lui Peter Szondi de la Universitatea Liberă din Berlin.
Andrei Corbea
Iaşi, 7 mai 2005

Indice tematic

^

^
492
Teoria estetică

Privire generală

Teoria estetică

Cuprins

în Colecția „Studii",
seria „Studii socio-umane" au apărut:

Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*
Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*
J.L. Austin, *Cum să faci lucruri cu vorbe*
Jacques Derrida, *Credință şi Cunoaştere. Veacul şi Iertarea*
Georges Bataille, *Suveranitatea*
Dominique Schnapper, *Comunitatea cetățenilor. Asupra ideii moderne de națiune* I.M. Lotman, *Cultură şi explozie* Jorn Rusen, Hans-Klaus Keul, Adrian-Paul Iliescu (coordonatori),
Drepturile Omului la întâlnirea dintre culturi Mircea Flonta, Hans-Klaus Keul, Jorn Rusen

(coordonatori),

Religia şi societatea civilă Gaston Bachelard, *Poetica spaţiului* Gaston Bachelard, *Poetica reveriei* Michel Foucault, *A supraveghea şi a pedepsi* Jean Frangois Mattei, *Barbaria interioară. Eseu despre* imundul
modern

în curs de apariţie:

Adolf Muschg, *Ce este european?*

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii ScriitoriLor din România, nr. 2511.1-171.1/ROL, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.
Editura Paralela 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 128-130; tel./fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33; e-mail: redactie@edituraparalela45.ro
Bucureşti, cod 71341, Sector 1, Piaţa Presei Libere nr. 1,
Casa Presei Libere, corp C2, mezanin 6-7-8;
tel./fax: (021)317.90.28;
e-mail: bucuresti@edituraparalela45.ro
Cluj-Napoca, jud. Cluj, cod 400153,
str. Ion Pbpescu-Voiteşti 1-3, bl. D, se. 3, ap. 43;
tel./fax: (0264)43.40.31;
e-mail: depcluj@edituraparalela45.ro

Tiparul executat la tipografia Editurii Paralela 45

Theodor W. ADORNO (1903 - 1969), reprezentant al Şcolii de la Frankfurt, face parte dintre autorii de prim rang prea puţin cunoscuţi în România. Vasta operă a filosofului, sociologului, muzicologului şi componistului german a exercitat în perioada postbelică o influenţă uriaşă în Germania, dar şi în afara ei.Tatăl său fiind evreu, Adorno este nevoit să emigreze în SUA după venirea la putere a naţional-socialiştilor. Se întoarce în Germania după război, profilându-se ca unul dintre cei mai subtili şi acerbi critici ai culturii. Printre cele mai însemnate opere ale sale se numără *Dialektik der Aufklârung {Dialectica luminării* - 1947), scrisă împreună cu Max Horkheimer, *Minima moralia* (1951) şi *Negative Dialektik {Dialectica negativă* -1966).

Teoria estetică oferă o reflecţie complexă asupra operei de artă în epoca modernă, scrutând sarcinile şi aporiile cu care se vede ea confruntată, precum şi criza artei astăzi. Pentru Adorno, autori paradigmatici ai modernităţii sunt A. Schonberg, S. Beckett, dar şi F. Kafka, Ch, Baudelaire ş.a. Arta este în viziunea lui Adorno atât autonomă, cât şi fapt social. Dacă se dispensează de una dintre aceste laturi, ea devine inevitabil falsă, de unde se vede şi caracterul normativ al esteticii adorniene. Spaţiul aparenţei estetice constituie o promisiune a fericirii şi concilierii. în acelaşi timp, arta conservă într-însa tensiunea şi non-concilierea, altfel ea s-ar transforma într-o utopie amăgitoare şi în ideologie. Lui Hegel, filosoful identităţii, Adorno îi opune neobosit aspiraţia de a salva non-identicul din ghearele unei societăţi care înregimentează pentru scopurile sale conştiinţa individuală şi distru-gefarmecul naturii.

IPARALELA EDITURA
ISBN 973-697-389-1
3948362 016565 >